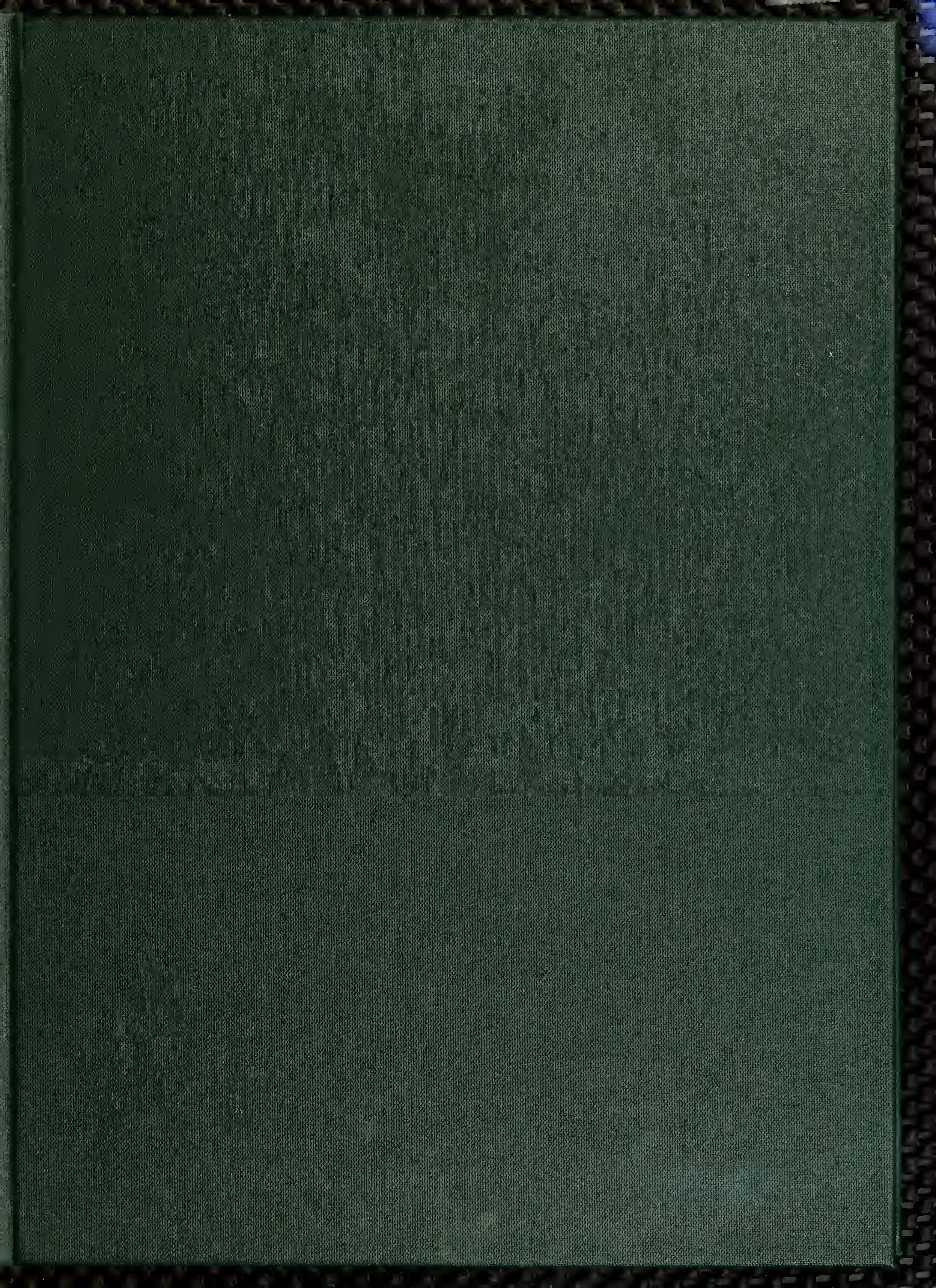


COLLECTION DES OPÉRAS FRANÇAIS

DE

GLUCK

Orphée et Eurydice

TRAGÉDIE-OPÉRA

REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS

A VIENNE (EN ITALIEN)

Le 5 Octobre 1762

ET

A L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE DE PARIS

Le 2 Août 1774

Partition Piano et Chant

RÉDUITE PAR

F.-A. GEVAERT

Prix net : 12 Francs

HENRY LEMOINE & Cie

17, Rue Pigalle, PARIS — BRUXELLES, Rue de l'Hôpital, 44



AVANT-PROPOS

De tous les mythes du paganisme grec, celui du chantre thrace Orphée, vainqueur de la Mort et des Enfers par la puissance de son art, paraît être le seul que le christianisme naissant ait consenti à s'approprier. Pendant la longue période où, proscrit et persécuté sans relâche, le nouveau culte ne pouvait produire ses dogmes que sous le voile de mystérieuses allusions, Orphée avec sa lyre apparaît dans l'iconographie des catacombes comme le symbole du Bon Pasteur, du Christ lui-même. Plus tard, après le triomphe de l'Église et l'effondrement total de la civilisation antique, la belle légende païenne, dépouillée de son sens mystique, se conserva parmi les lettrés des temps barbares et du moyen âge. Pour les musiciens érudits, Orphée était le créateur de la mélodie, le chantre inspiré dont les suaves accents avaient charmé autrefois juxqu'aux bêtes sauvages [1] : pour les poètes, il avait été l'amant de la nymphe Eurydice, morte prématurément et ramenée par lui vivante du royaume des ombres.

Ce fut là un thème tout indiqué pour les artistes et les érudits florentins qui, dans les dernières années du xvi[e] siècle, entreprirent de ressusciter la tragédie des anciens Hellènes, mélange de la déclamation musicale des aèdes et du chant de la lyrique chorale et individuelle. Aussi la fable d'Orphée a-t-elle fourni le sujet de trois œuvres qui caractérisent des étapes mémorables dans le premier développement du drame chanté. L'*Euridice* du poète Rinuccini, représentée, avec la musique d'Iacopo Peri, au palais ducal de Florence, le 6 octobre 1600, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, est, avec la *Dafne* des mêmes auteurs, la plus ancienne composition que l'on puisse qualifier de drame musical. C'est une gracieuse et courte Pastorale renfermant, à l'état embryonnaire, tous les éléments qui, plus tard, concourront à la composition d'un opéra : le chant individuel des interlocuteurs, sous sa double forme (récitatif et cantilène périodique), le chant polyphone du chœur, l'accompagnement instrumental. La seconde œuvre, une pièce en cinq actes, l'*Orfeo* de Monteverde, jouée en 1608 à la cour de Mantoue, s'est signalée depuis longtemps à l'attention des musiciens par l'introduction d'un important élément orchestral dans l'opéra de l'époque archaïque. La troisième de ces compositions dramatiques, l'*Orfeo* de Luigi Rossi, un des plus grands musiciens du xvii[e] siècle, marque l'époque où l'opéra italien, déjà exécuté journellement sur des théâtres publics à Venise, fait une apparition

---

1. Isidore de Séville (vii[e] siècle), Aurélien de Réomé (ix[e] siècle), Reginon de Prum (x[e]).

triomphale à Paris, en 1647. Ce drame musical à grand spectacle, œuvre remarquable dont jusqu'à ces derniers temps on croyait la partition perdue, fut représenté sur la scène du Palais-Royal par une troupe de chanteurs italiens que le cardinal Mazarin avait fait venir d'au delà des monts, événement qui préluda à l'établissement de l'Opéra français.

L'examen attentif de chacune des trois compositions présentera un intérêt spécial à tout musicien avide d'instruction dans les choses de son art. La Pastorale de 1600 lui fera entendre les premiers bégaiements du langage mélodique, s'efforçant de rendre l'expression de la passion humaine dans ses continuelles fluctuations. La *favola drammatica* de 1608 lui montrera une tentative géniale, bien que prématurée, pour associer le timbre des instruments aux accents vivants des personnages dramatiques. Enfin, l'*Orfeo* de 1647 le mettra en présence d'une technique déjà plus avancée ; à mainte page, il rencontrera des cantilènes développées, expressives, et d'un beau tour mélodique, des chœurs d'un effet frappant. Néanmoins, dans son ensemble, cette dernière partition, tout comme les deux premières, est le produit d'un art à sa période rudimentaire ; la valeur esthétique de pareilles compositions n'est appréciable que par rapport à l'époque qui les vit naître. La musique européenne n'est pas à même, comme la poésie antique et celle du moyen âge, de montrer dès ses débuts une *Iliade*, une *Divine Comédie*. Chaque style de composition a nécessité un dur apprentissage qui parfois s'est prolongé durant plusieurs siècles. Depuis les contrepoints bizarres des premiers déchanteurs parisiens, au XII[e] siècle, jusqu'aux œuvres polyphones de Jean van Ockeghem, les plus anciennes dont l'oreille moderne ose affronter l'audition, on ne compte pas moins de trois cents ans. De même, la monodie dramatique, art absolument étranger aux musiciens médiévaux, a suscité une technique dont les compositeurs du XVII[e] siècle n'ont pu du jour au lendemain acquérir le libre usage. Chose singulière : les monodistes italiens ont réussi tout de suite à composer des cantilènes périodiques dont l'expression nous est restée intelligible et sympathique, tandis qu'ils ont mis presque un siècle à découvrir la mélopée de la déclamation libre, c'est-à-dire des formules et cadences de récitatif encore acceptables aujourd'hui. En somme, après l'*Orfeo* de Luigi Rossi, plus de cent années devaient s'écouler encore avant que la fable du divin chantre pût revêtir une forme musicale capable d'impressionner une longue suite de générations [1].

Cette condition fut pleinement remplie par l'apparition d'un quatrième *Orfeo*, celui du compositeur tchèque Christophe Gluck, joué le 5 octobre 1762 sur le théâtre de la Cour à Vienne. Le premier chef-d'œuvre de l'illustre maître est le plus ancien drame musical inscrit encore aujourd'hui au répertoire européen. Il constitue à la fois le terme final du développement de l'opéra italien et le point de départ d'une nouvelle période de la musique dramatique. Dans cette œuvre, qui eut la signification d'un manifeste, Gluck ne continue pas, tout en le perfectionnant, le style musical de ses devanciers immédiats ; il n'est pas aux maîtres de l'école napolitaine ce que Palestrina est à Lassus, ce que Beethoven est à Haydn ; il rompt ouvertement avec les errements suivis jusque-là par ses émules d'outremonts, et par lui-même, dans la composition d'un opéra sérieux. Il reprend, avec les

1. En France, le récitatif de Lulli et même celui de Rameau se rattache à la tradition de Luigi Rossi et de Cavalli. Ce qui nous y paraît aujourd'hui le plus fastidieux, à savoir le retour continuel de la formule complète de cadence parfaite, ne disparaît totalement de l'opéra français qu'avec Gluck.

moyens techniques de son époque, le programme des anciens Florentins qui, au cours du XVII[e] siècle, avait été complètement perdu de vue. On sait, en effet, que, tout en développant ses ressources musicales, ses formes mélodiques et son style instrumental, l'opéra italien s'était engagé peu à peu, par suite de l'abus croissant de la virtuosité vocale, dans une direction opposée à son but primitif. La réhabilitation du chant à voix seule, confiné naguère dans la mélopée liturgique ou dans l'art vulgaire, avait eu pour conséquence la création d'une technique vocale poussée jusqu'à l'extrême raffinement, particulièrement chez ces chanteurs émasculés qui, à partir de 1630, commencèrent d'envahir les théâtres, accaparant les rôles de héros et d'amoureux, même souvent ceux des personnages féminins. Ce que les contemporains racontent de l'habileté de quelques-uns de ces artistes en matière d'émission, de respiration prolongée, d'agilité vocale, ce qu'on dit de leurs qualités de style et d'expression pathétique, tout cela paraît presque incroyable à l'époque actuelle, mais explique à suffisance l'engouement général dont cette catégorie de chanteurs fut l'objet. Sous leur influence grandissante, le drame musical était devenu, vers la fin du XVII[e] siècle, un simple concours de virtuoses chanteurs, un concert dont le programme ne comprenait guère que des morceaux à une seule voix, des airs, parfois jusqu'au nombre de quarante, tous conçus dans la forme dite à *Da Capo*[1]. Placés généralement à la fin des scènes et en dehors de l'action, ces morceaux se succédaient d'après un ordre en quelque sorte hiérarchique. Quant au drame lui-même, relégué dans les scènes dialoguées qui séparaient les airs, il se traduisait musicalement par un *recitativo secco,* débité avec rapidité et que le public écoutait à peine. Les opéras sérieux d'Alessandro Scarlatti, de Haendel, de Caldara, de Leo, de Vinci, de Porpora, de Hasse, de Jomelli, sont une mine précieuse d'admirables morceaux de chant, capable d'alimenter pour plus d'un siècle encore les concerts et solennités musicales. Mais les pièces elles-mêmes, réalisées scéniquement avec leur musique, seraient intolérables aujourd'hui, et nous savons que, vers le milieu du siècle passé, elles paraissaient souverainement ennuyeuses et ridicules aux yeux de la partie la plus intelligente du public[2]. Le seul genre de musique théâtrale où les Italiens avaient dès cette époque créé des chefs-d'œuvre complets était l'intermède comique; *la Serva padrona, il Maestro di musica* de Pergolèse et même l'anonyme *Giocatore* (*Serpilla e Bacocco*) pourraient se produire encore parfaitement sur le théâtre, à côté du *Matrimonio segreto,* des *Nozze di Figaro* et du *Barbiere* de Rossini.

En embrassant la carrière de compositeur d'opéras italiens, Gluck avait été obligé tout d'abord à se conformer au style musical des maîtres napolitains, non seulement par suite de l'organisation théâtrale d'alors, mais encore à cause de la coupe des livrets uniformément adoptée chez Apostolo Zeno, Métastase et leurs imitateurs. Néanmoins, parmi ses premières œuvres dont la partition nous est parvenue, il n'en est guère où l'on n'aperçoive déjà, soit en germe, soit à un état d'élaboration avancée, l'une ou l'autre des grandes créations dramatiques de sa période de maturité. Le sublime lamento d'*Iphigénie*

---

1. Voir les opéras italiens de Haendel dans l'édition de ses Œuvres complètes.

2. « .... Quegli abusi introdotti o dalla mal intesa vanità de' cantanti o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da molto tempo sfigurano l'Opera italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il più ridicolo e il più noioso. » (Préface d'*Alceste*.)

en Tauride : « O malheureuse Iphigénie ! » ne se retrouve-t-il pas, note pour note, dans la *Clemenza di Tito,* représentée à Naples en 1752 ? Le merveilleux monologue d'Orphée entrant aux Champs-Élysées ne se dessine-t-il pas nettement dans un air d'*Antigono,* opéra donné en 1754 à Rome ? Et dans l'incomparable *Armide,* quelques-unes des scènes les plus puissantes n'ont-elles pas pour base musicale des motifs et des dessins empruntés à des opéras de la période initiale ? Rarement toutefois, les livrets imposés par la routine générale permettaient des tentatives novatrices quelque peu suivies [1]. Pour opérer la réforme vers laquelle son génie le portait, le compositeur avait à découvrir un poète italien capable de le comprendre et de collaborer fructueusement avec lui. Ce poète, Gluck le rencontra à Vienne, dans la personne de Calsabigi, littérateur distingué et très épris du théâtre antique. Les relations sympathiques nouées entre les deux hommes eurent une influence décisive sur l'avenir du grand musicien et imprimèrent une direction déterminée à ses projets de réforme [2]. A cette époque (1760), Gluck avait déjà dépassé depuis longtemps

il mezzo del cammin di nostra vita,

mais il lui restait encore assez d'années à vivre pour créer cinq chefs-d'œuvre et régénérer la musique dramatique.

Le succès éclatant qui accueillit l'*Orfeo* prouve que la réforme du drame musical arrivait à son heure. D'après les témoignages contemporains, le public, un peu désorienté aux premières représentations, s'engoua bientôt de cet opéra d'un nouveau genre [3]. A la fin il se voyait délivré, au moins pour une fois, de l'interminable défilé d'airs avec leur inévitable *da capo,* des froids *concetti* de Métastase et consorts, de leurs fades intrigues amoureuses, de l'insipide *recitativo secco* accompagné au clavecin. On lui offrait en échange une action dramatique rapide, saisissante, concentrée en trois personnages, débarrassée de toute digression parasite, une musique expressive, pittoresque, mélodieuse, un chant tantôt individuel, tantôt collectif, et toujours intimement lié à l'action. Comment les Viennois n'auraient-ils pas été conquis, subjugués, par des pages telles que le chœur d'entrée, les strophes élégiaques d'Orphée au 1er acte, la scène des Enfers, le tableau entier des Champs-Élysées, la touchante plainte sur la mort d'Eurydice, par tant de merveilles musicales enfin dont, après un siècle et demi bientôt, l'action prestigieuse continue à

---

1. Il est à remarquer que, même après l'*Orfeo* et l'*Alceste* (italienne), les opéras de Gluck écrits sur des *libretti* autres que ceux de Calsabigi sont taillés invariablement sur l'ancien patron.

2. Avec une humilité trop grande pour être absolument sincère, Gluck écrit au rédacteur du *Mercure de France* en février 1773 : « Je me ferais un reproche sensible si je consentais à me laisser attribuer l'inven-« tion du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative : c'est à M. de Calsabigi qu'en « appartient le principal mérite ; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est à « lui que j'en suis redevable, puisque c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. « Cet auteur, plein de génie et de talent, a suivi une route peu connue des Italiens dans ses poèmes d'*Orphée,* « d'*Alceste* et de *Pâris.* » (*Mémoires,* p. 8.)

3. « Cette nouveauté excita d'abord un grand soulèvement de la part des amateurs du goût italien ; « mais les grandes beautés dont l'ouvrage était plein subjuguèrent bientôt toutes les préventions ; à la cin-« quième représentation, l'opéra fut généralement applaudi, et il fut suivi à plusieurs reprises, pendant deux « ans de suite, avec le plus grand succès. » (*Gazette de Politique et de Littérature,* 1774, dans les *Mémoires,* p. 12.)

s'exercer sur les arrière-petits-fils de ceux qui purent entendre l'œuvre dans sa nouveauté. Plus tard, en travaillant pour la France, Gluck trouvera des effets plus énergiques, des accents d'un pathétique plus intense, mais jamais plus, peut-être, sa muse septentrionale ne lui dictera des cantilènes d'un nouveau charme aussi pénétrant. Fraîches, printanières, avec une délicieuse teinte de mélancolie, elles évoquent le souvenir de la poésie virgilienne ou plutôt encore celui de certains passages du *Purgatoire* de Dante.

Les applaudissements des Viennois eurent du retentissement au delà des monts, en Italie où Gluck, depuis quinze ans, était très connu et avait obtenu maint succès au théâtre[1]. Son nouvel opéra fut joué dans plusieurs villes et y conquit le suffrage d'une élite intelligente et artiste. Il attira l'attention des compositeurs, au point que l'un d'eux, Bertoni, s'avisa d'écrire sur le texte de Calsabigi une musique de sa façon, en imitant, paraphrasant et décalquant, pour ainsi dire, d'un bout à l'autre la partition originale. Deux autres drames musicaux de Gluck et de Calsabigi, composés pour la scène viennoise, *Alceste* (1767), *Paride ed Elena* (1769), eurent également un grand succès en Italie. Néanmoins, les œuvres du nouveau style furent impuissantes à y provoquer une révolution théâtrale. L'*opera seria* de l'école napolitaine avait pour lui des habitudes invétérées, les préjugés du dilettantisme, le goût du peuple italien pour le *bel canto*, l'intérêt des castrats à maintenir sous leur dépendance absolue les pauvres compositeurs. C'est pourquoi l'influence des innovations de Gluck sur l'art italien resta superficielle, extérieure[2]. On réduisit le nombre des airs, l'étendue des récitatifs accompagnés au clavecin, on retoucha les livrets de Métastase pour y introduire des morceaux d'ensemble, des chœurs, des finals[3]. Mais après comme avant, l'opéra italien fut un concert et tel il s'est maintenu jusqu'au milieu du XIXe siècle.

En France, où Gluck était encore inconnu du grand public entre 1760 et 1770, son œuvre était réservée à de tout autres destinées. Au point de vue musical, l'Opéra français, abstraction faite des parties chorales et dansées, était resté fort en arrière de l'opéra des maîtres de la période napolitaine. Au milieu du XVIIIe siècle, ses récitatifs, ses procédés d'instrumentation, la coupe de ses cantilènes s'inspiraient encore de la tradition des maîtres vénitiens du siècle précédent. Or, par suite de cet immobilisme même, le chant dramatique n'avait pas, comme en Italie, dévié de son but primitif, et le public parisien devait être naturellement porté à sanctionner une innovation fondée sur le principe esthétique qu'il n'avait jamais cessé de respecter. Depuis longtemps Gluck connaissait cet état de choses et sentait que Paris seul pouvait donner à son talent une consécration éclatante, à ses œuvres une portée universelle. Le résultat négatif de sa réforme dramatique en Italie le poussait

---

1. *Artaserse*, Milan, 1741 ; *Demetrio*, Venise, *Demofoonte,* Milan, 1742 ; *Artamene*, Crémone, 1743 ; *Sofonisba*, Milan, *Ipermestra*, Venise, 1744 ; *Ipolito*, Milan, *Alessandro nelle Indie*, Turin, 1745 ; *La Clemenza di Tito*, Naples, 1752 ; *Antigono,* Rome, 1756, *Il Trionfo di Clelia*, Bologne, 1763.

2. Gluck le constate lui-même dans la préface de *Paride ed Elena*.

3. *La Clemenza di Tito*, la dernière production théâtrale de Mozart, qu'il écrivit pour une grande solennité de la cour autrichienne, donne un exemple instructif de la manière dont les pièces de Métastase furent accommodées au goût nouveau, sans y gagner d'ailleurs le mouvement et la vie.

plus impérieusement que jamais à transférer le but de son activité productrice sur le terrain de l'opéra français. D'ailleurs, il était tout préparé à l'exécution d'une pareille tâche. La langue française lui était parfaitement familière. Il en connaissait à fond la prosodie et les propriétés musicales, ayant déjà écrit, pour le service de la cour d'Autriche, une dizaine d'opéras-comiques sur des textes de Favart, de Dancourt et d'autres littérateurs français [1]. D'autre part, les opéras de Lulli et de Rameau, étudiés avec soin, lui avaient révélé les qualités spéciales du verbe français pour le grand style de la mélopée tragique. En outre, les circonstances se montraient particulièrement favorables pour lui. La partition de son *Orfeo*, objet de la curiosité attentive de tous les musiciens de l'Europe, avait été gravée et publiée à Paris (1763-1766), grâce à la généreuse initiative d'un opulent dilettante viennois; et la profonde impression produite par cette création ravissante sur les artistes capables d'en jouir à la simple lecture se traduisit bientôt dans les œuvres des compositeurs et dans les écrits des critiques musicaux les plus compétents. Dès 1766, une réminiscence flagrante des strophes d'Orphée (« *Chiamo il mio ben cosi* »), se rencontre au IIIe acte de l'*Aline* de Monsigny (« Si l'éclat du diadème »); un an plus tard, l'*Ernelinde* de Philidor laisse voir des emprunts plus nombreux et moins déguisés encore : une Gavotte transcrite textuellement, une Chaconne, plusieurs passages de l'Ouverture et une imitation de l'air d'Eurydice (« *Che fiero momento* »). C'est vers la même époque que doit se placer l'intéressante dissertation de J.-J. Rousseau sur le changement enharmonique de l'accord de septième diminuée (*si* ♮ *ré fa la* ♭ = *ut* ♭ *ré* ♮ *fa la* ♭) dans le chœur des Démons, déjà célèbre à Paris [2]. Nous avons là un indice manifeste des discussions passionnées que la musique d'*Orfeo* soulevait journellement parmi les professionnels.

Cependant, il n'entrait pas dans les vues du réformateur de débuter à l'Opéra de Paris par une traduction. Voulant marquer sa ferme volonté de consacrer dorénavant toutes ses facultés à la scène française, il résolut de se présenter devant le public parisien avec une musique écrite sur un texte français, sur un sujet emprunté au grand répertoire national. Un attaché à l'ambassade française de Vienne, le bailli du Rollet, se chargea d'adapter l'*Iphigénie* de Racine à la forme exigée par le compositeur. La partition achevée, le diplomate-librettiste écrivit aux directeurs de l'Opéra de Paris pour leur proposer la représentation de l'œuvre [3]. Ces premières ouvertures reçurent un accueil assez peu empressé de la part de ces messieurs, influencés sans doute par leur entourage. L'idée de voir s'introduire dans la maison de Lulli un compositeur tudesque ou bohémien [4]

---

1. *Les Amours champêtres*, 1755; *le Chinois poli* et *le Déguisement pastoral*, 1756; *l'Ile de Merlin* et *la Fausse esclave*, 1758; *Cythère assiégée*, 1759; *l'Ivrogne corrigé*, 1760; *le Cadi dupé*, 1761; *On ne s'avise jamais de tout* et *l'Arbre enchanté*, 1762; *la Rencontre imprévue* ou *les Pèlerins de la Mecque*, 1764. Plus tard, en France, Gluck mit encore en musique *l'Arbre enchanté* de Vadé (1775) et remania *Cythère assiégée* pour l'Opéra (1775).

2. *Extrait d'une réponse du Petit-faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de Gluck*, dans les *Mémoires*, p. 21 et suivantes. L'écrivain se réfère uniquement à la version italienne et n'en suppose pas d'autre connue chez son correspondant : cette lettre est donc antérieure à 1776.

3. *Mémoires*, p. 1 et suiv.

4. Voici en quels termes s'exprima un des chefs de la cabale anti-gluckiste, le poète Marmontel, digne compère du cuistre La Harpe :

Il arriva, le jongleur de Bohême,
Il arriva précédé de son nom,
Il fit beugler Achille, Agamemnon, etc.

n'excitait aucun enthousiasme parmi les littérateurs et les artistes intéressés au maintien de l'ancienne musique française : poètes, compositeurs, chanteurs, symphonistes, danseurs. On se rappelait la funeste invasion des bouffons italiens en 1752, crise terrible, qui avait mis l'art national à deux doigts de sa perte. Que de peines il avait fallu se donner pour obtenir l'expulsion de ces malencontreux chanteurs napolitains, avec leur impudente *Serva padrona* [1] ! Heureusement pour lui, Gluck avait à Versailles un appui à toute épreuve. Une gracieuse et spirituelle archiduchesse autrichienne qu'il avait eue pour élève à Vienne et qui était devenue Dauphine de France, intervint en faveur de son vieux maître ; Marie-Antoinette prit *Iphigénie* sous sa protection (Marie-Antoinette, Iphigénie ! fatidique réunion des noms de deux touchantes victimes de la politique féroce de leur temps !) ; l'Opéra s'inclina, et le premier chef-d'œuvre français de Gluck apparut sur la scène le 19 avril 1774, on sait avec quel succès (voir la préface d'*Iphigénie en Aulide*).

Presque au lendemain de cet événement mémorable, Gluck dut s'occuper de mettre en scène un second ouvrage, celui-là même qui avait répandu son nom dans toute l'Europe et dont Paris s'entretenait depuis des années. L'*Orfeo*, traduit par le sieur de Moline, fut donné à l'Académie royale de Musique, moins de quatre mois après *Iphigénie,* le mardi 2 août de la même année.

L'*Orphée* français n'est pas la simple reproduction de l'opéra italien avec un texte traduit. Tous les morceaux mesurés de la partition originale sont intégralement conservés, mais l'œuvre est amplifiée par de nombreuses additions. Une partie d'entre elles sont de nouvelles compositions : au 1er acte, l'arioso de l'Amour, « Si les doux accents de ta lyre » (p. 15) ; au début du 2e acte, la plainte d'Eurydice, soupirée par la flûte (p. 60) ; la Gavotte des ombres (p. 62), ainsi que le chant de l'ombre heureuse répété par le chœur, « Cet asile aimable et tranquille » (p. 64) ; dans le Ballet final, deux airs de danse (pp. 58, 65 de l'appendice). D'autres morceaux sont pris dans les ouvrages antérieurs du maître : la danse des Furies (p. 50), tirée du ballet de *Don Juan,* joué à Vienne en 1761, le terzetto du dénouement. « Tendre Amour » (p. 117), emprunt fait à *Paride ed Elena* (« *Ah lo veggo* »), et enfin la grande Chaconne qui termine le Ballet final (p. 69 de l'appendice), amplification de celle d'*Iphigénie en Aulide* [2]. Un seul élément de la version italienne disparut dans l'adaptation française ; les passages en récitatif non encadrés dans un morceau mesuré furent composés à nouveau sur les vers du traducteur français.

Les additions et retouches qui viennent d'être mentionnées contribuent incontestablement à enrichir la partition, sans déranger les lignes fondamentales fixées dans la composition primitive. On n'en saurait dire autant d'une autre catégorie de changements qui s'est imposée à Gluck, lorsqu'il a dû approprier son *Orfeo* aux exigences de l'Opéra français de son temps : les conséquences fâcheuses s'en sont fait sentir jusqu'à notre époque. On sait que, dans la version italienne, le rôle principal, écrit pour une voix de

---

1. Voir, dans les œuvres de J.-J. Rousseau, l'amusante *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de Musique à ses camarades de l'orchestre.*

2. On avait dû interrompre le succès d'*Iphigénie en Aulide* pour jouer *Orphée*, parce que Legros, la première haute-contre de l'Opéra, chantait dans les deux pièces. Lorsqu'on reprit *Iphigénie*, la Chaconne fut apparemment remplacée par la Passacaille de *Paride ed Elena.*

contralto, avait été chanté, selon l'usage des théâtres italiens d'alors, par un castrat, le célèbre Guadagni. Or, en France, on n'a jamais toléré cette espèce de chanteurs ; de plus, on y négligeait totalement autrefois la culture artistique du contralto féminin. Depuis Lulli, le rôle du principal héros amoureux était rendu musicalement par une haute-contre, un ténor aigu, genre de voix que le goût actuel n'accepte plus dans le genre sérieux. Gluck dut, en conséquence, se résigner à transcrire pour une voix masculine de caractère efféminé des mélodies destinées primitivement à un organe féminin d'expression mâle, ce qui ne pouvait manquer d'altérer sensiblement la teinte élégiaque des chants mis-dans la bouche d'Orphée. De plus, l'échelle des deux genres de voix n'occupe pas la même place dans l'étendue générale des sons musicaux, en sorte que Gluck se vit obligé, non seulement de transposer deux des trois monodies d'Orphée, mais encore de bouleverser complètement le plan tonal de la grande scène des Enfers, afin de ramener les phrases d'Orphée dans le parcours de la haute-contre. Enfin, par une complaisance forcée envers son protagoniste, aux exigences duquel il n'était pas encore assez puissant pour se soustraire, Gluck consentit à lui laisser intercaler, à la fin du 1[er] acte, un air banal et de style vieillot (p. 12 et suiv. de l'appendice), morceau longtemps attribué à Bertoni, le contrefacteur d'*Orfeo*, mais qui doit être, en toute équité, mis à charge de Gluck. On le trouve textuellement dans son acte d'*Aristeo,* seconde partie d'un spectacle de cour donné en 1769 à Parme [1].

Les inconvénients réels provenant de la transformation vocale du rôle principal ne furent pas sentis par un public auquel la partition italienne était inconnue, et l'œuvre de Gluck, telle qu'elle sortit de ce remaniement, obtint un succès plus enthousiaste encore qu'*Iphigénie en Aulide*. Succès de larmes et d'attendrissement : tous les cœurs sensibles vibrèrent à l'unisson des accents du divin chantre. Les écrits du temps gardent la trace du bouleversement que produisit cet événement musical dans l'âme parisienne. « L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée* », dit M[lle] de Lespinasse dans sa correspondance, « a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était impossible de « parler de ce que je sentais ; j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion... Je vais « sans cesse à *Orphée,* et j'y vais seule... Cette musique me rend folle ; mon âme est avide « de cette espèce de douleur. » Jean-Jacques disait : « Puisqu'on peut avoir tant de plaisir « en deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose [2]. »

Orphée s'établit au répertoire de l'Opéra pour plus d'un demi-siècle ; il s'en fit des reprises solennelles en 1809, 1817 et 1824. De bonne heure on paraît avoir pris l'habitude de supprimer l'ensemble final, « l'Amour triomphe » (p. 34 de l'appendice), morceau assez ordinaire et, de plus, cruellement défiguré par la transposition ; à sa place on intercala le ravissant chœur qui termine l'opéra-ballet *Écho et Narcisse* (le dernier ouvrage de Gluck), modification qu'aucun musicien ne peut s'empêcher d'approuver. Après une dernière reprise en 1830, *Orphée*, avec tout le répertoire de Gluck, disparut de l'affiche de l'Opéra [3],
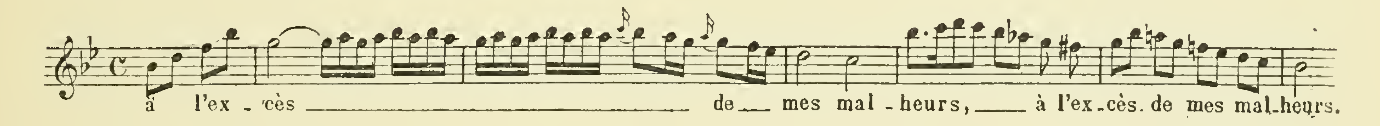
---

1. Cette question, controversée depuis un siècle, a été tirée au clair par M. Julien Tiersot. Voir la Préface de la partition d'*Orphée*, dans l'édition Pelletan-Damcke-Saint-Saëns.

2. *Ibid.*, p. XXI.

3. *Orphée* fut encore joué, exceptionnellement et partiellement, par Adolphe Nourrit en 1839, par Poultier en 1848.

supplanté — momentanément — dans la faveur du public par les opéras de Meyerbeer. Néanmoins, certains morceaux (la scène des Enfers, l'air « J'ai perdu mon Eurydice ») ne sont, à aucune époque, tombés dans un complet oubli et n'ont jamais cessé de se faire entendre dans les concerts.

La partition française d'*Orphée*, publiée peu de temps après l'apparition de l'ouvrage sur la scène de l'Opéra, représente la dernière forme donnée par le musicien à sa composition ; en outre, c'est la version la plus complète, puisqu'elle seule possède une foule de passages dont aucun artiste ne consentirait plus à se passer. Il semble donc qu'elle devrait servir de base unique aux futures éditions du drame musical de Gluck. C'est ainsi que l'ont compris les éditeurs des cinq grandes œuvres françaises du maître, récemment publiées en grande partition (Mlle Pelletan, MM. Damcke, Saint-Saëns et Tiersot), et c'était ainsi, certes, qu'il convenait de procéder pour une publication monumentale destinée à figurer dans les bibliothèques et à servir d'étude aux compositeurs. Mais un tel parti ne peut s'adopter lorsqu'on a en vue l'usage pratique de l'œuvre musicale. En effet, *la version française qui nous est transmise par l'ancienne partition gravée est, de notre temps, tout à fait inexécutable*, *tant au concert qu'au théâtre*. Aucun ténor de l'époque actuelle ne se hasarderait à aborber un rôle écrit dans la tessiture de l'*Orphée* français et de l'Achille d'*Iphigénie en Aulide*. Lequel de nos virtuoses les plus éminents prendrait sur lui d'exécuter des passages tels que le suivant ?



Pour accommoder le rôle de l'*Orphée* français à l'échelle vocale des ténors actuels, il faudrait lui faire subir d'un bout à l'autre une nouvelle transposition, c'est-à-dire le baisser tantôt d'une tierce, tantôt d'une quarte[1] ; en outre, il faudrait bouleverser tous les morceaux d'ensemble auxquels le protagoniste prend part : la scène des Enfers, le duo du 3e acte, le trio du dénoûment. Or, quel est le musicien qui se soucierait d'assumer une pareille responsabilité ?

Aussi la forme dans laquelle le drame musical de Gluck se produit devant le public européen, depuis qu'il a repris sa place au répertoire international, n'est nullement conforme à la version exécutée à l'Opéra de Paris antérieurement à 1848. C'est un mélange de la partition italienne publiée en 1764 et de la partition française gravée en 1776. Cette combinaison, grâce à laquelle une des plus ravissantes créations du génie musical a recommencé une nouvelle et glorieuse existence, fut imaginée par le célèbre compositeur français Berlioz, à l'occasion de l'éclatante reprise d'*Orphée*, qui s'effectua

1. Il est à remarquer que les trois opéras français de Gluck donnés postérieurement à *Orphée*, à savoir *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, donnent au rôle du ténor un parcours moins aigu que les deux ouvrages représentés auparavant, bien que les cinq œuvres aient été écrites pour Legros. Le rôle de Pylade, dans *Iphigénie en Tauride*, ne nécessite aucune transposition pour être chanté par les ténors de notre époque.

au Théâtre-Lyrique de Paris en 1859. Elle eut pour point de départ la restitution du rôle principal à la voix de contralto, non pas, il est vrai, à un contralto de sexe neutre (le XIXe siècle a répudié cette catégorie d'artistes), mais à une cantatrice dont l'organe s'étend suffisamment vers le grave. Tout le monde sait, au moins par ouï-dire, le succès sensationnel qu'obtint Mme Pauline Viardot par cette révivification du chef-d'œuvre disparu depuis une génération, mais mort seulement en apparence. La mise en œuvre du principe adopté par Berlioz fut aussi simple que logique. Tous les chants mesurés appartenant au rôle d'Orphée furent remis dans le ton de la partition italienne. Les additions et amplifications propres à la version française furent maintenues. On conserva également, moyennant quelques transpositions et modifications sans importance, les récitatifs dialogués que Gluck avait composés à nouveau pour la scène parisienne. On réussit de cette manière à fondre les deux versions en une seule, réunissant les avantages propres à chacune d'elles. En prenant l'initiative de cette opération d'*harmonistique*, qui seule pouvait rendre à la scène le plus ancien joyau de son trésor musical, Berlioz a bien mérité de l'art. Au reste, le succès de son idée fut rapide et décisif. La version mixte se répandit bientôt dans tous les pays de civilisation européenne et supplanta définitivement, selon toute probabilité, l'*Orphée* français de 1776. La grande partition, rédigée d'après la nouvelle donnée, et accompagnée d'une traduction italienne et allemande du texte français, fut publiée en Allemagne par Alfred Dœrffel (Leipzig, Peters).

C'est naturellement d'après le procédé inauguré à Paris, en 1859, qu'Orphée reparut à Bruxelles sous ma direction, d'abord aux concerts du Conservatoire (1878), ensuite au théâtre de la Monnaie en 1893, où depuis lors il est resté inscrit au répertoire. De même qu'à Paris, l'ensemble final est remplacé ici, selon une tradition presque séculaire, par le chœur d'*Écho et Narcisse* « le dieu de Paphos et de Gnide » (p. 122), et le Ballet qui terminait autrefois le spectacle est éliminé en entier. Mais, contrairement à la version du Théâtre-Lyrique, j'ai supprimé l'air d'*Aristeo*, conservé par Mme Viardot (p. 12 du supplément), et l'Ouverture, deux pages qui ont toute l'apparence d'anachronismes dans une œuvre musicale restée si fraîche. En revanche, j'ai cru devoir rétablir le délicieux trio de *Paride ed Elena* (p. 117), ainsi que la danse des Furies, indispensable, à mon avis, pour ménager la transition entre la scène des Enfers et le tableau des Champs-Élysées.

La partition vocale avec accompagnement de piano, contenue dans la première partie de ce volume, est établie strictement d'après les règles qui viennent d'être énoncées. Un appendice très étendu comprend tous les morceaux ou passages de l'ancienne partition française laissés de côté dans les exécutions faites à Bruxelles, ainsi que la collection complète des airs de ballet ayant appartenu, soit à l'*Orfeo* italien, soit à l'*Orphée* français, soit à tous deux. Le lecteur curieux trouvera donc ici réunis tous les éléments musicaux qui à un moment donné ont fait partie de l'immortelle Pastorale du fondateur de l'Opéra moderne.

F.-A. GEVAERT.

Bruxelles, le 15 mars 1901.

DISTRIBUTION

PERSONNAGES

ORPHÉE . . . Vienne, 1762, GUADAGNI ; Opéra de Paris, 1774, LEGROS ; 1778, LAINÉ ; 1812, NOURRIT PÈRE ; 1839, ADOLPHE NOURRIT ; Théâtre Lyrique, 1859, Mme PAULINE VIARDOT ; Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, 1893, Mlle ARMAND ; Paris, Opéra-Comique, 1896, Mlle DELNA.

EURYDICE. . Vienne, 1762, Signora BIANCHI ; Opéra de Paris, 1774, SOPHIE ARNOULD ; 1778, Mlle LA GUERRE ; 1812, Mme BRANCHU.

L'AMOUR. . . Vienne, 1762, Signora GLEBERO-CLAVAREAU ; Opéra de Paris, 1774, Mlle ROSALIE ; 1778, Mme SAINT-HUBERTY ; 1812, Mme GRANIER.

Chœur des Bergers, — des Démons, — des Ombres heureuses
(Sopranos, contraltos, hautes-contre et ténors, basses.)



INDEX

ACTE I

SCÈNE I. — ORPHÉE, LE CHŒUR DES BERGERS.

SCÈNE II. — ORPHÉE.

SCÈNE III. — ORPHÉE, L'AMOUR.

SCÈNE IV. — ORPHÉE.

ACTE II

SCÈNE I. — CHŒUR DE DÉMONS, ORPHÉE.

SCÈNE II. — EURYDICE, OMBRES HEUREUSES.

SCÈNE III. — ORPHÉE, OMBRES HEUREUSES.

SCÈNE IV. — ORPHÉE, EURYDICE, OMBRES HEUREUSES.

ACTE III

SCÈNE I. — ORPHÉE, EURYDICE.

SCÈNE II. — ORPHÉE, L'AMOUR, EURYDICE.

SCÈNE DERNIÈRE. — LES MÊMES, LE CHŒUR DES BERGERS.
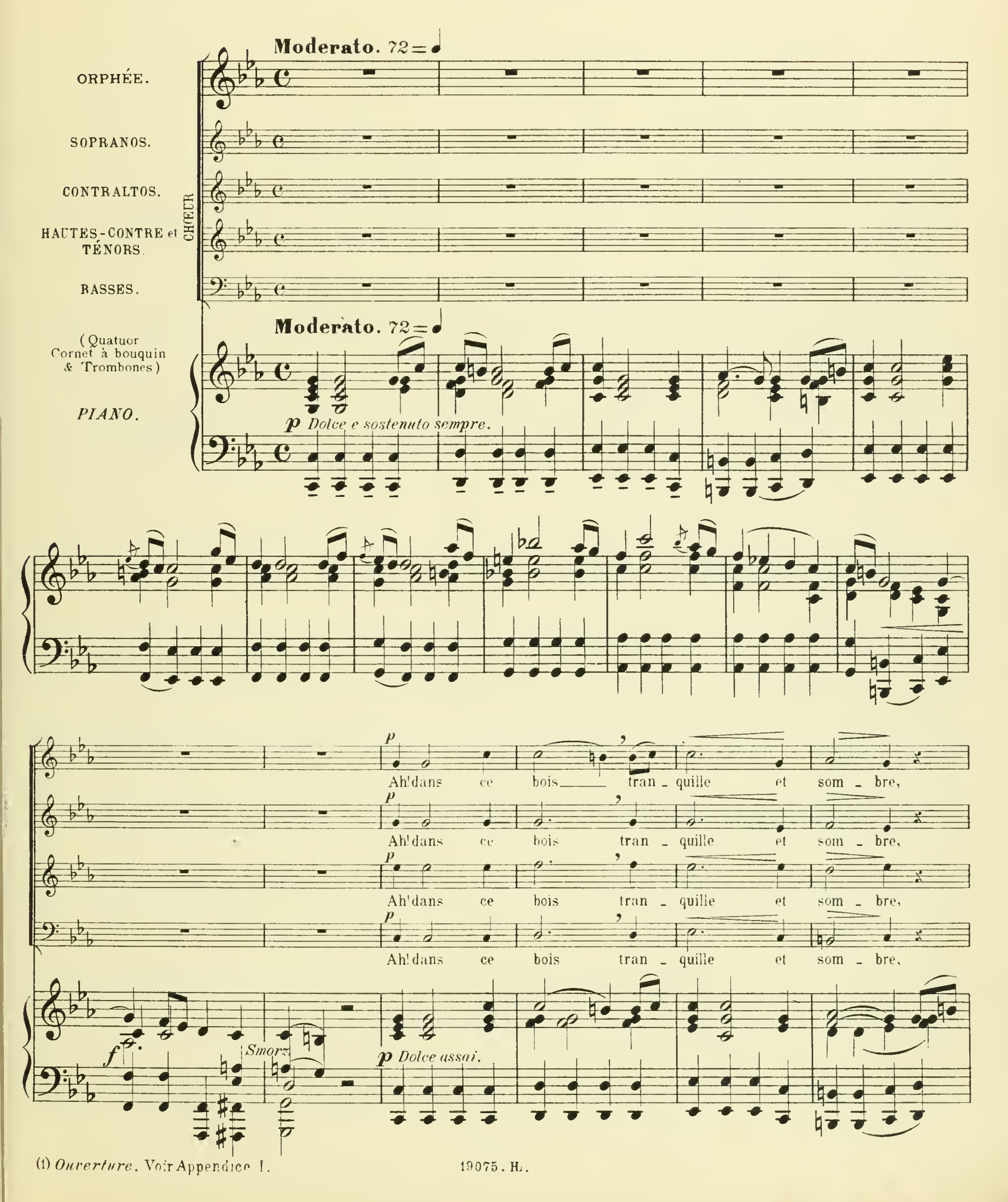
APPENDICE

ACTE PREMIER [1]

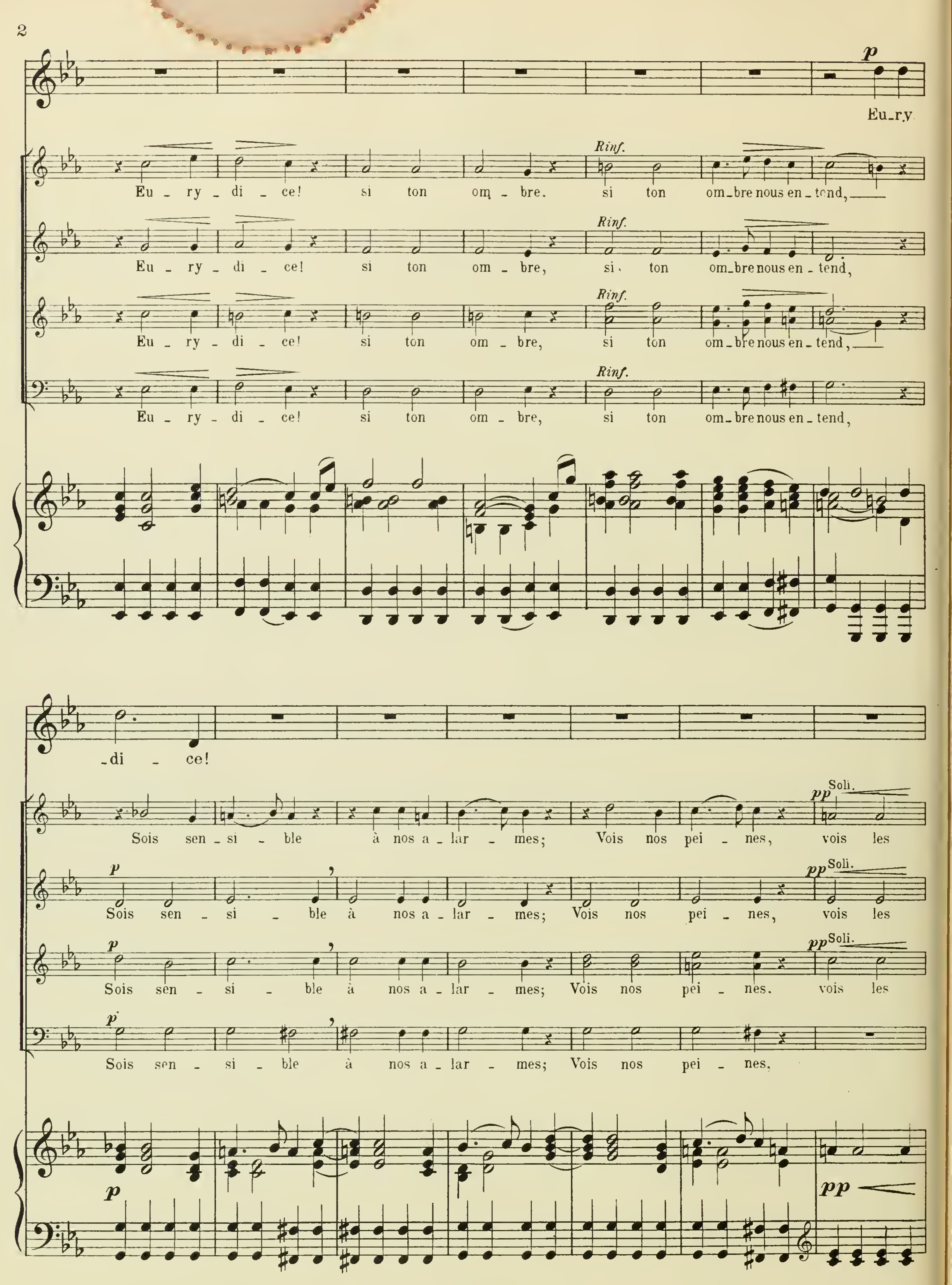
Bosquet solitaire où se trouve le tombeau d'Eurydice.

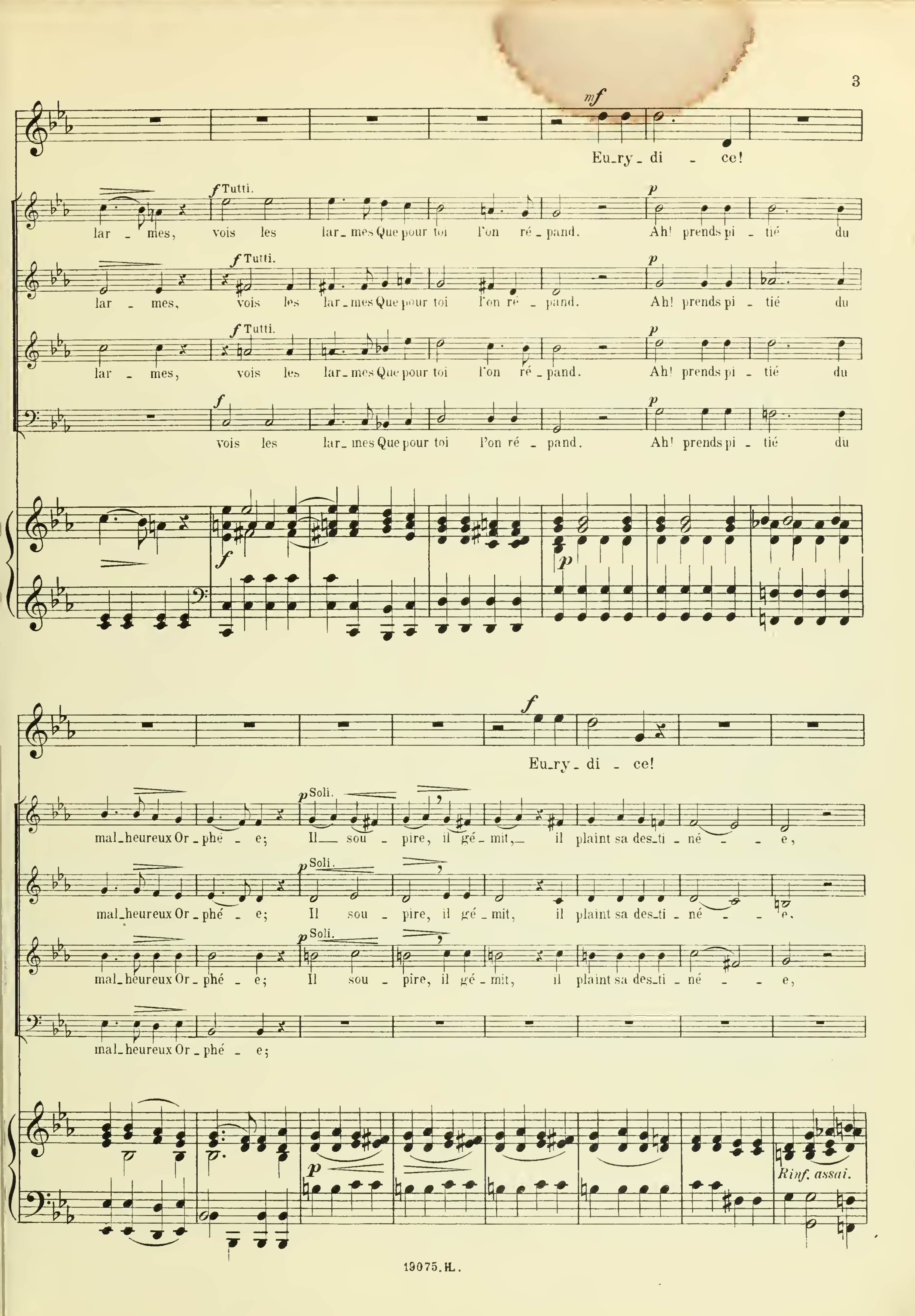
SCÈNE I

ORPHÉE, *penché sur le tombeau d'Eurydice, dans l'attitude de la douleur la plus profonde, sa lyre à terre,*
LE CHŒUR.



(1) *Ouverture.* Voir Appendice I.


p
Eu_ry
Eu _ ry _ di _ ce! si ton om _ bre. si ton om_bre nous en_tend,
Eu _ ry _ di _ ce! si ton om _ bre, si ton om_bre nous en _ tend,
Eu _ ry _ di _ ce! si ton om _ bre, si ton om_bre nous en_tend,
Eu _ ry _ di _ ce! si ton om _ bre, si ton om_bre nous en_tend,
Rinf.
_di _ ce!
Sois sen _ si _ ble à nos a _ lar _ mes; Vois nos pei _ nes, vois les
Sois sen _ si _ ble à nos a _ lar _ mes; Vois nos pei _ nes, vois les
Sois sen _ si _ ble à nos a _ lar _ mes; Vois nos pei _ nes. vois les
Sois sen _ si _ ble à nos a _ lar _ mes; Vois nos pei _ nes,
p
pp Soli.
pp



mf
Eu_ry_di - ce!
f Tutti.
lar - mes, vois les lar_mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du
p
vois les lar_mes Que pour toi l'on ré - pand. Ah! prends pi - tié du
f
Eu_ry_di - ce!
p Soli.
mal_heureux Or - phé - e; Il sou - pire, il gé - mit, il plaint sa des_ti - né - - e,
mal_heureux Or - phé - e;
Rinf. assai.

f Tutti.

L'a - mou - reu - se tour - te - rel - le *p* tou - jours ten - dre, tou-

f Tutti.

L'a - mou - reu - se tour - te - rel - le *p* tou - jours ten - dre, tou-

f Tutti.

L'a - mou - reu - se tour - te - rel - le *p* tou - jours ten - dre, tou-

f

L'a - mou - reu - se tour - te - rel - le *p* tou - jours ten - dre, tou-

f *p* *p* Cornet. Trombones. Quat.
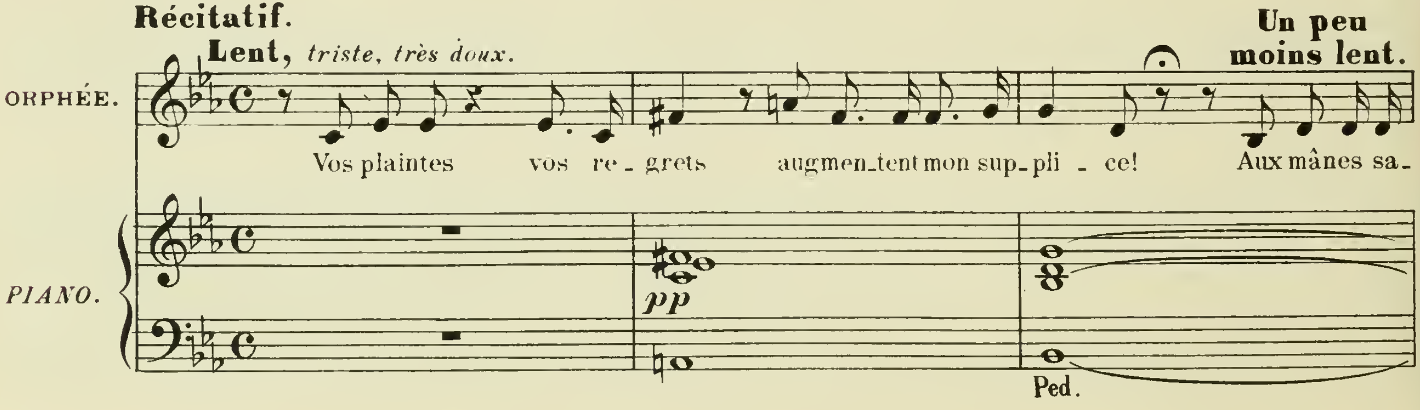
-jours fi - dè - le, *f* Ain - si sou - pi - re et meurt *Dim.* de *p* dou-leur.

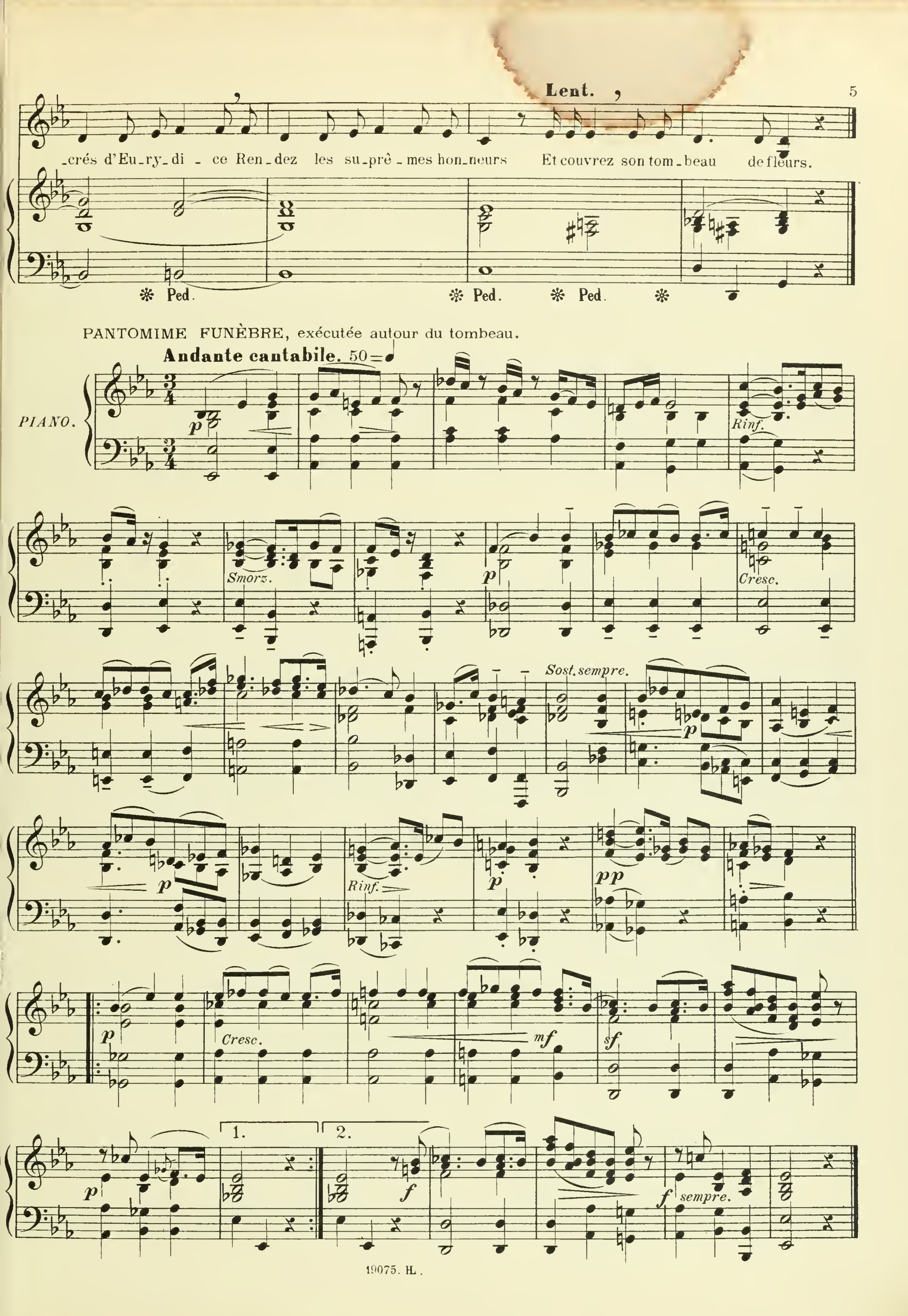
-jours fi - dè - le, *f* Ain - si sou - pi - re et meurt *Dim.* de *p* dou-leur.

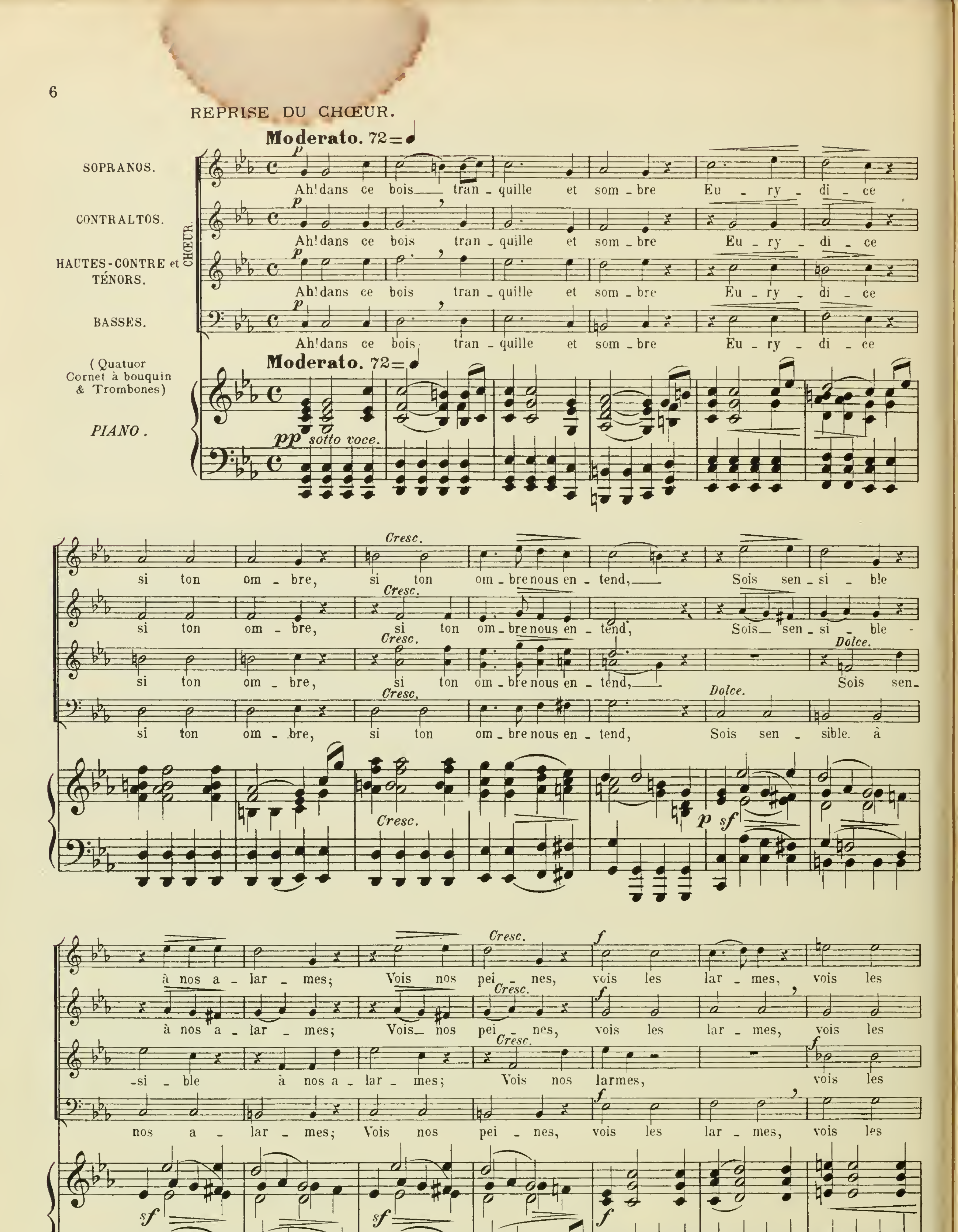
-jours fi - dè - le, *f* Ain - si sou - pi - re et meurt *Dim.* de *p* dou-leur.

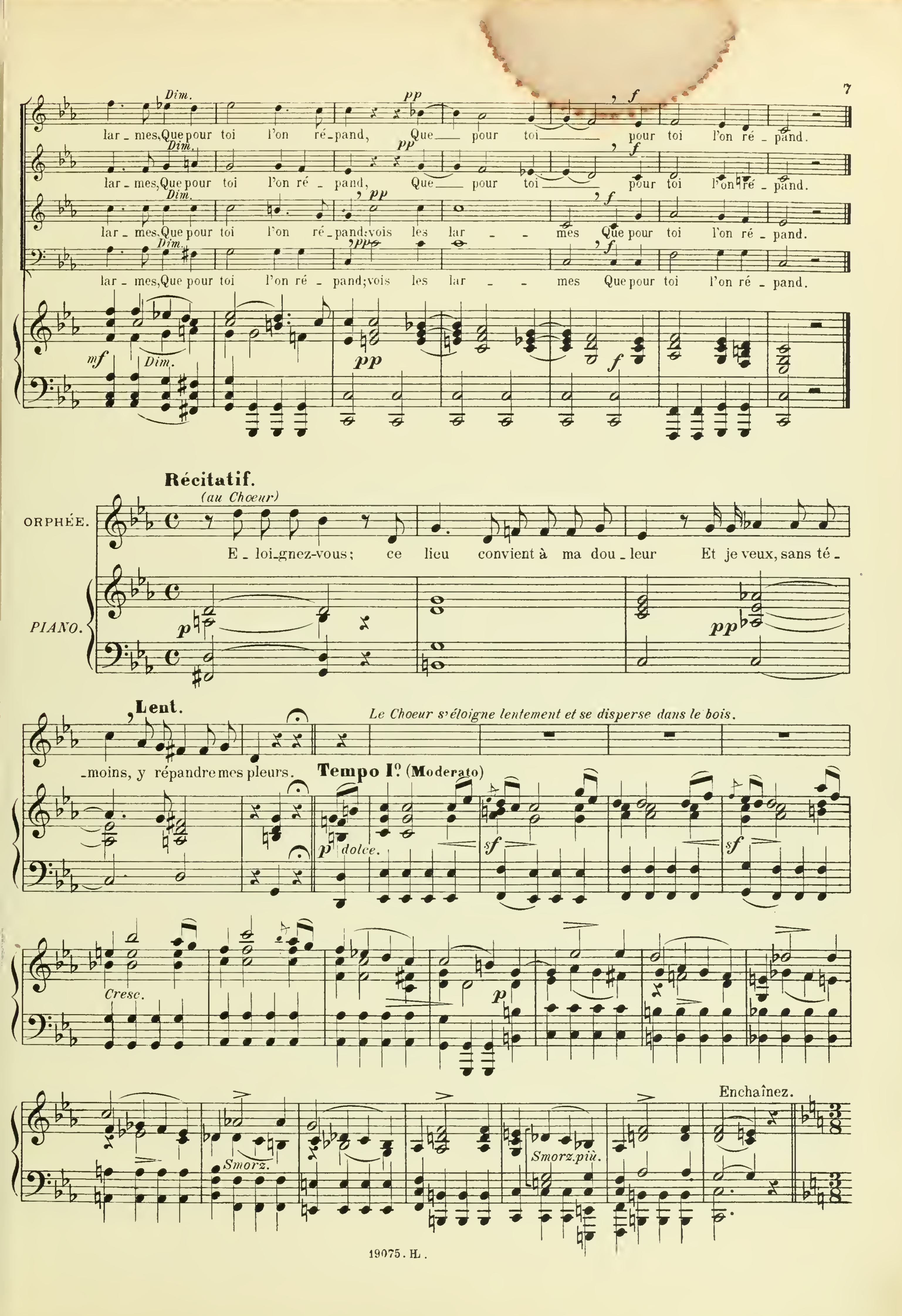
-jours fi - de - le, *f* Ain - si sou - pi - re et meurt *Dim.* de *p* dou-leur.

p Cornet. Trombones. *f* Quat. *Dim.* *p*



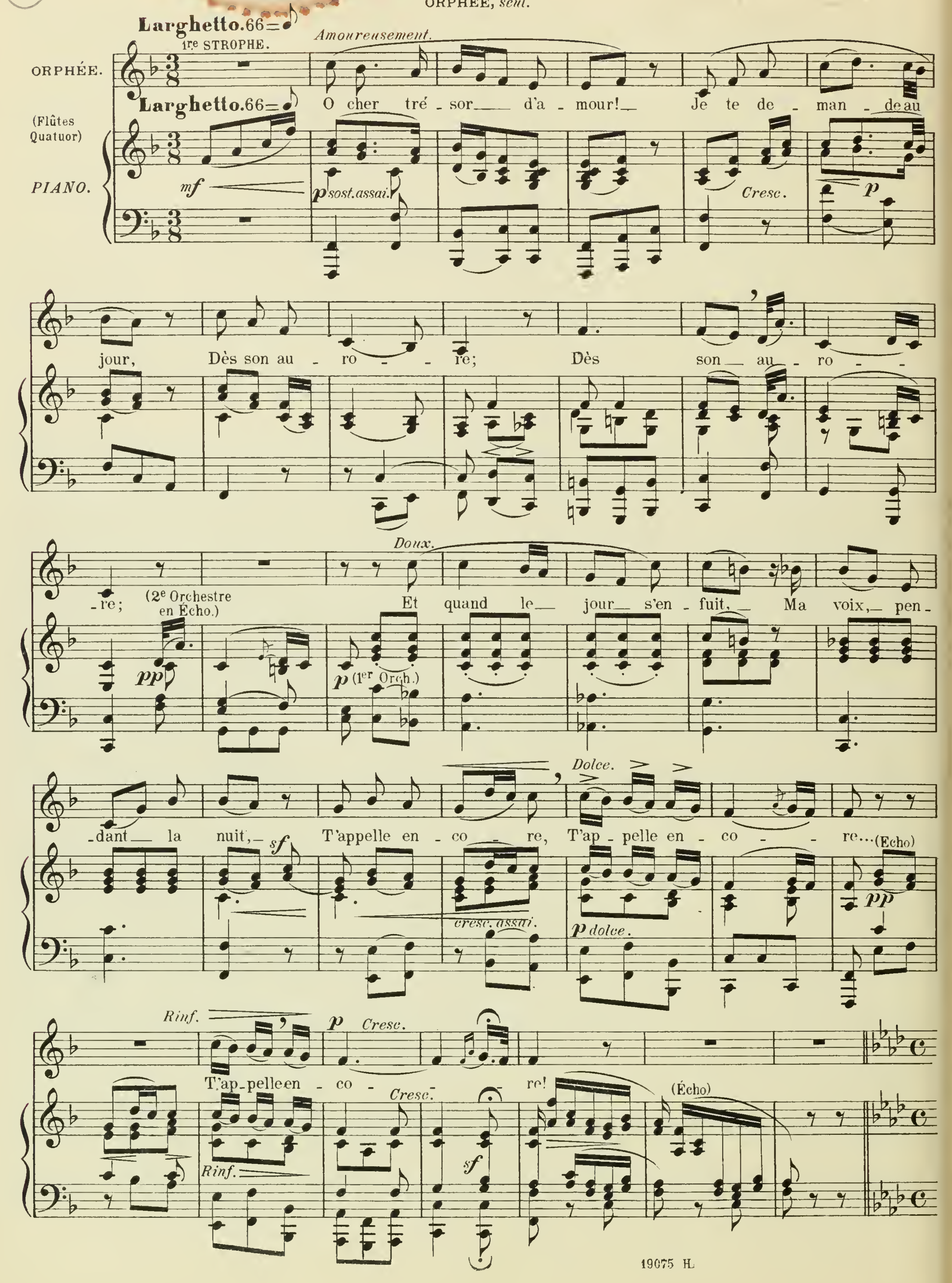

Lent.
_crés d'Eu_ry_di _ ce Ren_dez les su_prê _ mes hon_neurs Et couvrez son tom_beau de fleurs.
Ped.
PANTOMIME FUNÈBRE, exécutée autour du tombeau.
Andante cantabile. 50 = ♩
PIANO.
p
Rinf.
Smorz.
Cresc.
Sost. sempre.
pp
mf
sf
1.
2.
f
f sempre.
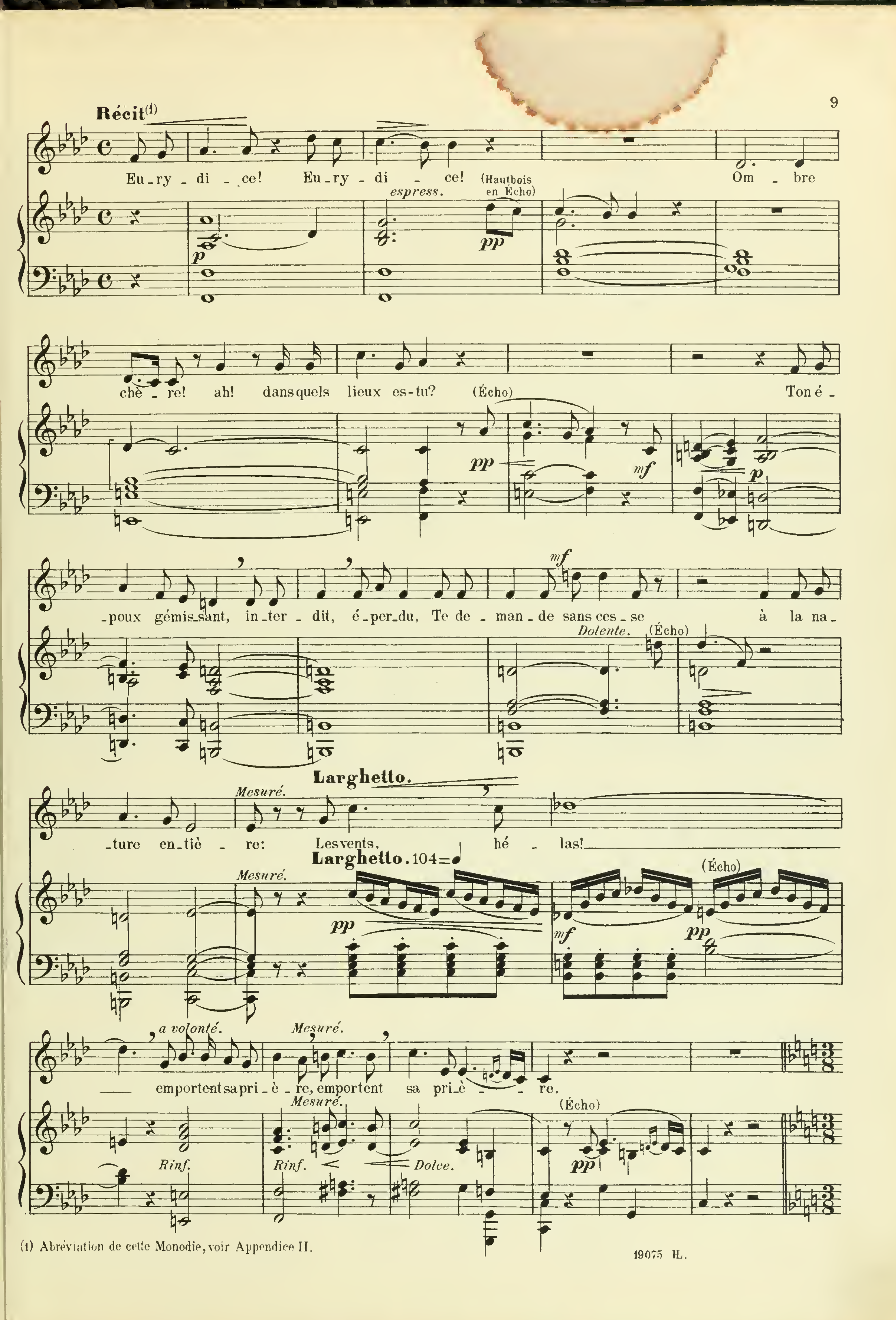

REPRISE DU CHŒUR.
Moderato. 72 = ♩
SOPRANOS.
CONTRALTOS.
HAUTES-CONTRE et TÉNORS.
BASSES.
CHŒUR.
Ah! dans ce bois tran - quille et som - bre Eu - ry - di - ce
(Quatuor Cornet à bouquin & Trombones)
PIANO.
pp sotto voce.
Cresc.
Dolce.
si ton om - bre, si ton om - bre nous en - tend, Sois sen - si - ble
Sois sen - sible à
à nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les
-si - ble à nos a - lar - mes; Vois nos larmes, vois les
nos a - lar - mes; Vois nos pei - nes, vois les lar - mes, vois les


7
Dim.
pp
f
lar _ mes, Que pour toi l'on ré _ pand, Que pour toi pour toi l'on ré _ pand.
lar _ mes, Que pour toi l'on ré _ pand, Que pour toi pour toi l'on ré _ pand.
lar _ mes, Que pour toi l'on ré _ pand; vois les lar _ _ mes Que pour toi l'on ré _ pand.
lar _ mes, Que pour toi l'on ré _ pand; vois les lar _ _ mes Que pour toi l'on ré _ pand.
mf
Récitatif.
(au Choeur)
ORPHÉE.
E _ loi_gnez-vous; ce lieu convient à ma dou _ leur Et je veux, sans té _
PIANO.
p
pp
Lent.
_moins, y répandre mes pleurs.
Le Choeur s'éloigne lentement et se disperse dans le bois.
Tempo I° (Moderato)
p dolce.
sf
Cresc.
Smorz.
Smorz. più.
Enchaînez.
19075. H.

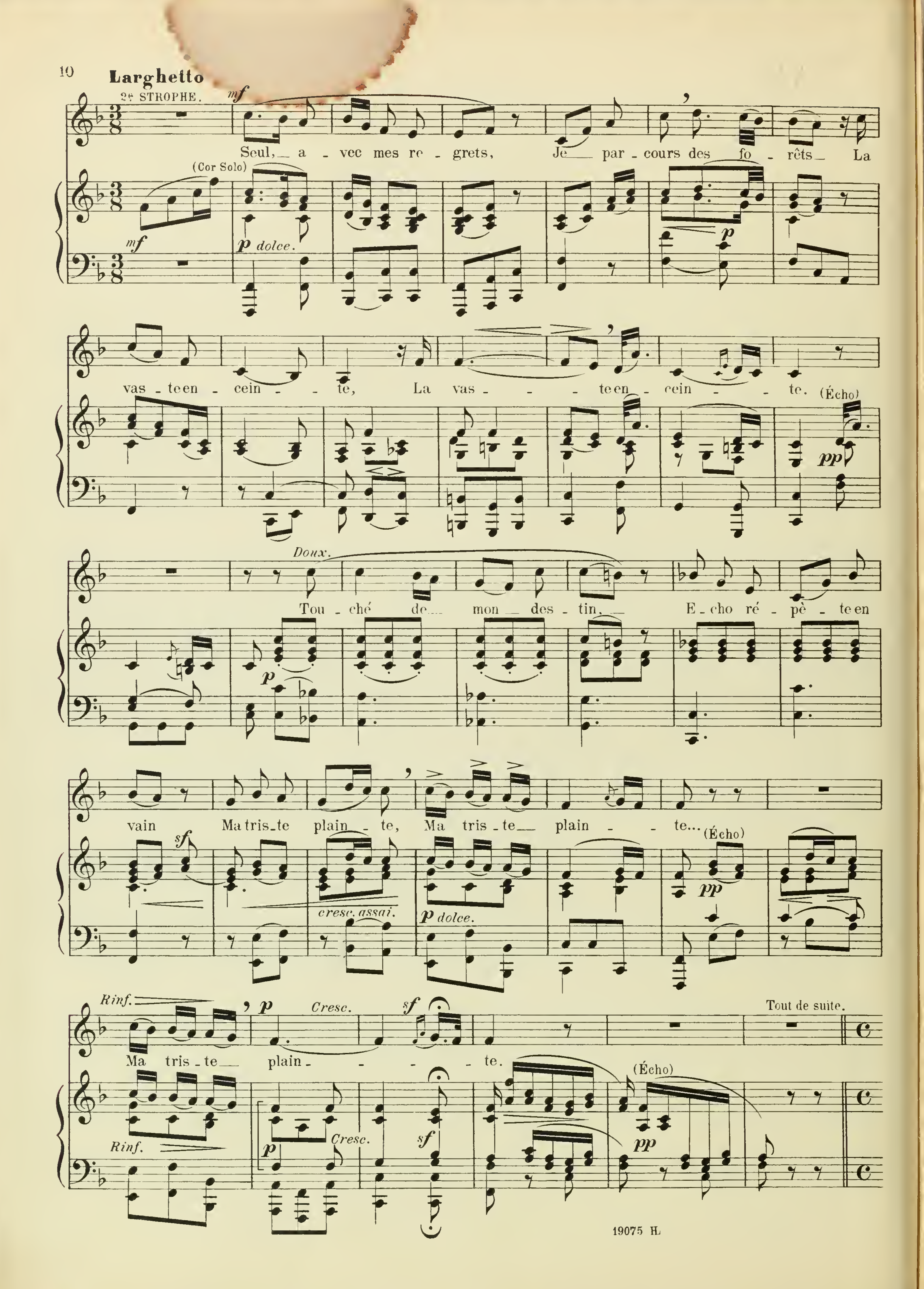
SCÈNE II

ORPHÉE, *seul.*





(1) Abréviation de cette Monodie, voir Appendice II.



Larghetto
2e STROPHE.
(Cor Solo)
mf
Seul, _ a - vec mes re - grets, Je _ par - cours des fo - rêts _ La
p dolce.
vas - te en - cein - te, La vas - - - te en - cein - - te.
(Écho)
pp
Doux.
Tou - ché de _ mon _ des - tin, _ E - cho ré - pè - te en
p
vain Ma tris - te plain - te, Ma tris - te _ plain - - te...
(Écho)
sf
cresc. assai.
p dolce.
pp
Rinf.
p
Cresc.
sf
Ma tris - te _ plain - - - te.
(Écho)
Tout de suite.
Rinf.
pp



Récit *Plus agité.*

Eu-ry-di-ce! Eu-ry-di-ce! de ce doux nom Tout

(Écho) *Rinf.*

re-ten-tit: *Doux.* Ces bois, ces rochers, ce val-lon. *Rinf.* Sur les

(Écho) (Écho)

troncs dépouil-lés, Sur l'é-cor-ce naissan-te, On lit ces mots gravés *Dolce cantabile.* par u-ne main trem-

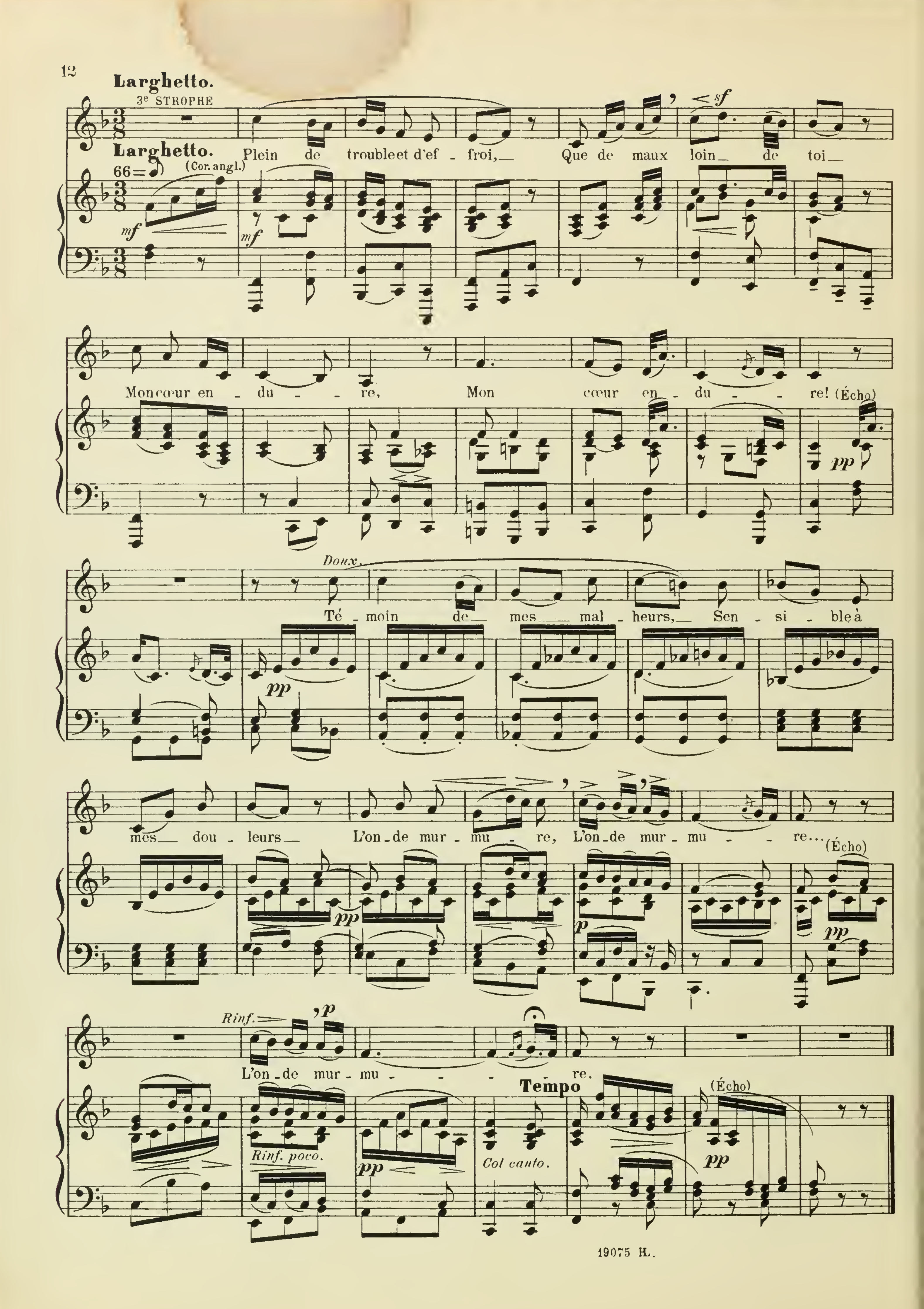
Ped.

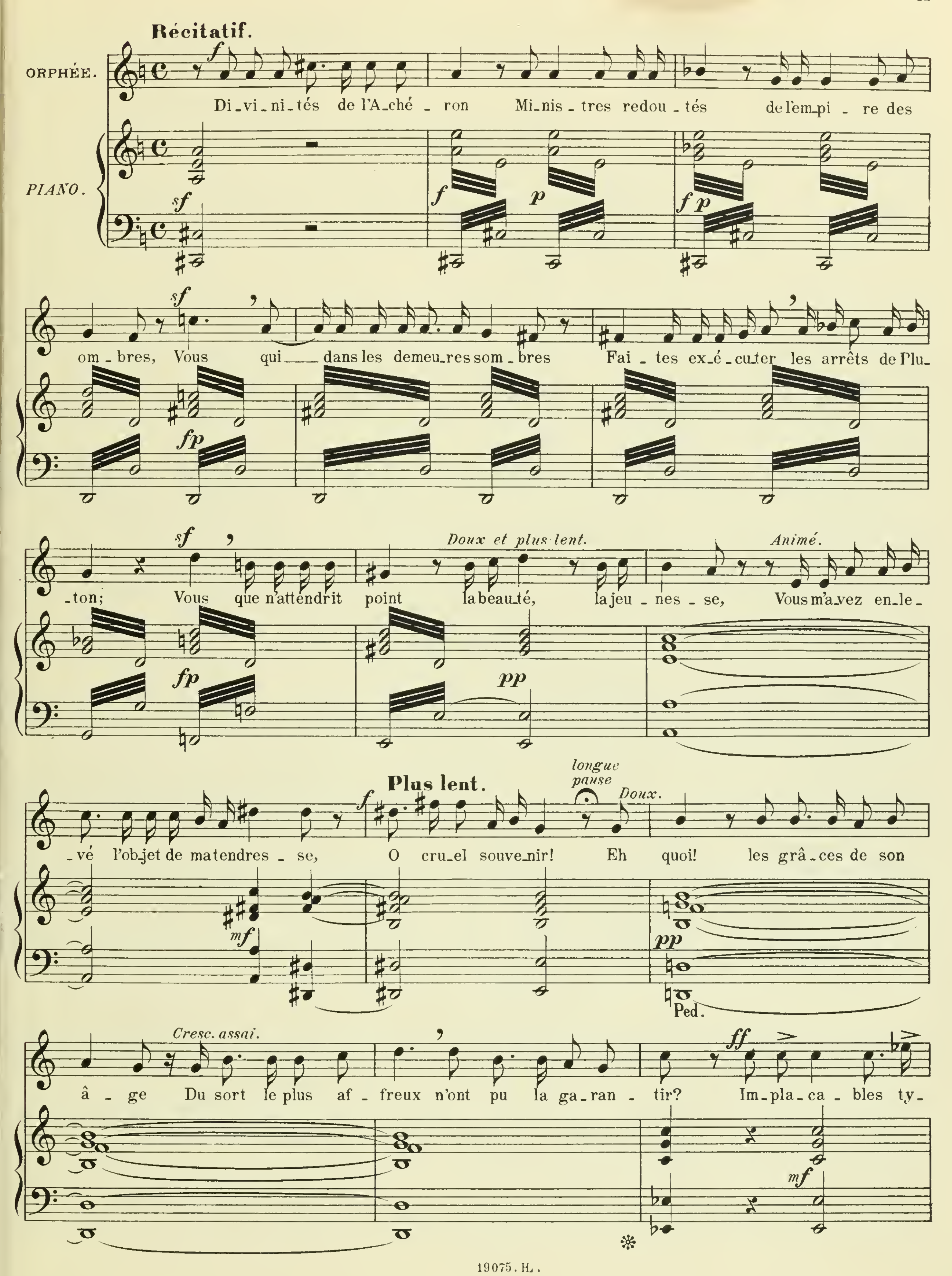
-blan-te: Eury-di-ce n'est plus, et je respire en-
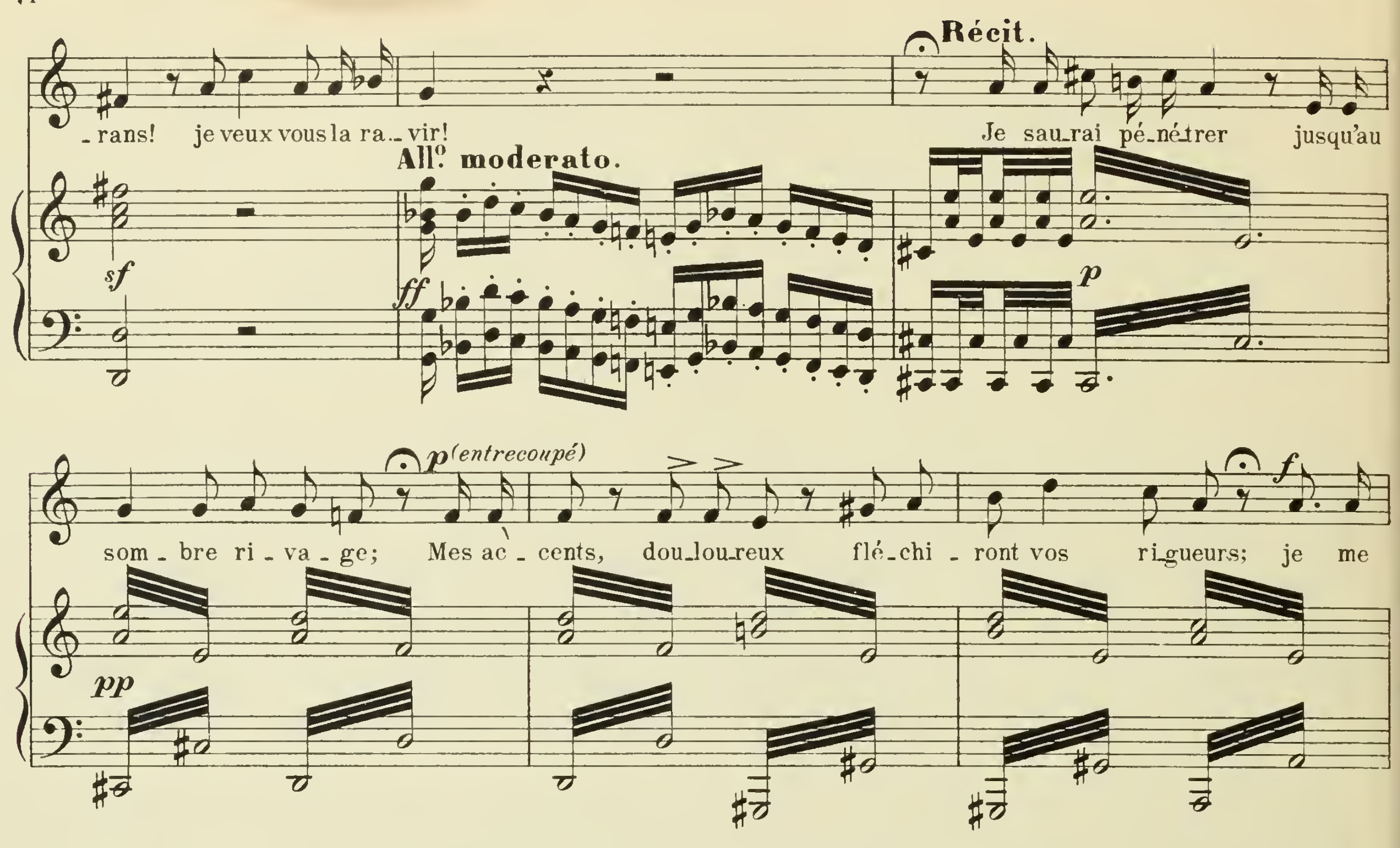
(Écho)

-co-re! Dieux! rendez-lui la vi-e, *Avec désespoir.* ou don-nez-moi la mort.

(Écho) *ten.*


Larghetto.
3e STROPHE
Larghetto.
66 = ♪
(Cor. angl.)
Plein de trouble et d'ef - froi, Que de maux loin de toi
Mon cœur en - du - re, Mon cœur en - du - re! (Écho)
Doux.
Té - moin de mes mal - heurs, Sen - si - ble à
mes dou - leurs L'on - de mur - mu - re, L'on - de mur - mu - re... (Écho)
Rinf.
L'on - de mur - mu - re.
Rinf. poco.
Col canto.
Tempo
(Écho)


Récitatif.
ORPHÉE.
PIANO.
Di_vi_ni_tés de l'A_ché _ ron Mi_nis _ tres redou _ tés de l'em_pi _ re des
om _ bres, Vous qui dans les demeu_res som _ bres Fai _ tes ex_é_cu_ter les arrêts de Plu_
_ton; Vous que n'attendrit point la beau_té, la jeu _ nes _ se, Vous m'a_vez en_le_
Doux et plus lent.
Animé.
Plus lent.
longue pause
Doux.
_vé l'ob_jet de ma tendres _ se, O cru_el souve_nir! Eh quoi! les grâ _ ces de son
Ped.
Cresc. assai.
â _ ge Du sort le plus af _ freux n'ont pu la ga_ran _ tir? Im_pla_ca _ bles ty_



SCÈNE III

ORPHÉE, L'AMOUR.

ORPHÉE.

Pour bra_ver tou_tes vos fureurs.

sens as_sez de cou_ra_ge Pour bra_ver toutes vos fureurs.

L'AMOUR.

Solennellement.

L'A_mour vient au se_cours de l'a_

Cresc. assai.

ff

Plus vite.

_mant le plus ten_dre. Ras_su_re-toi, les dieux sont touchés de ton sort; Dans les en_

p

p



Plus lent.

f

fers tu peux des_cen_dre; Va trou_ver Eu_ry_di_ce au séjour de la mort.

p *mf*

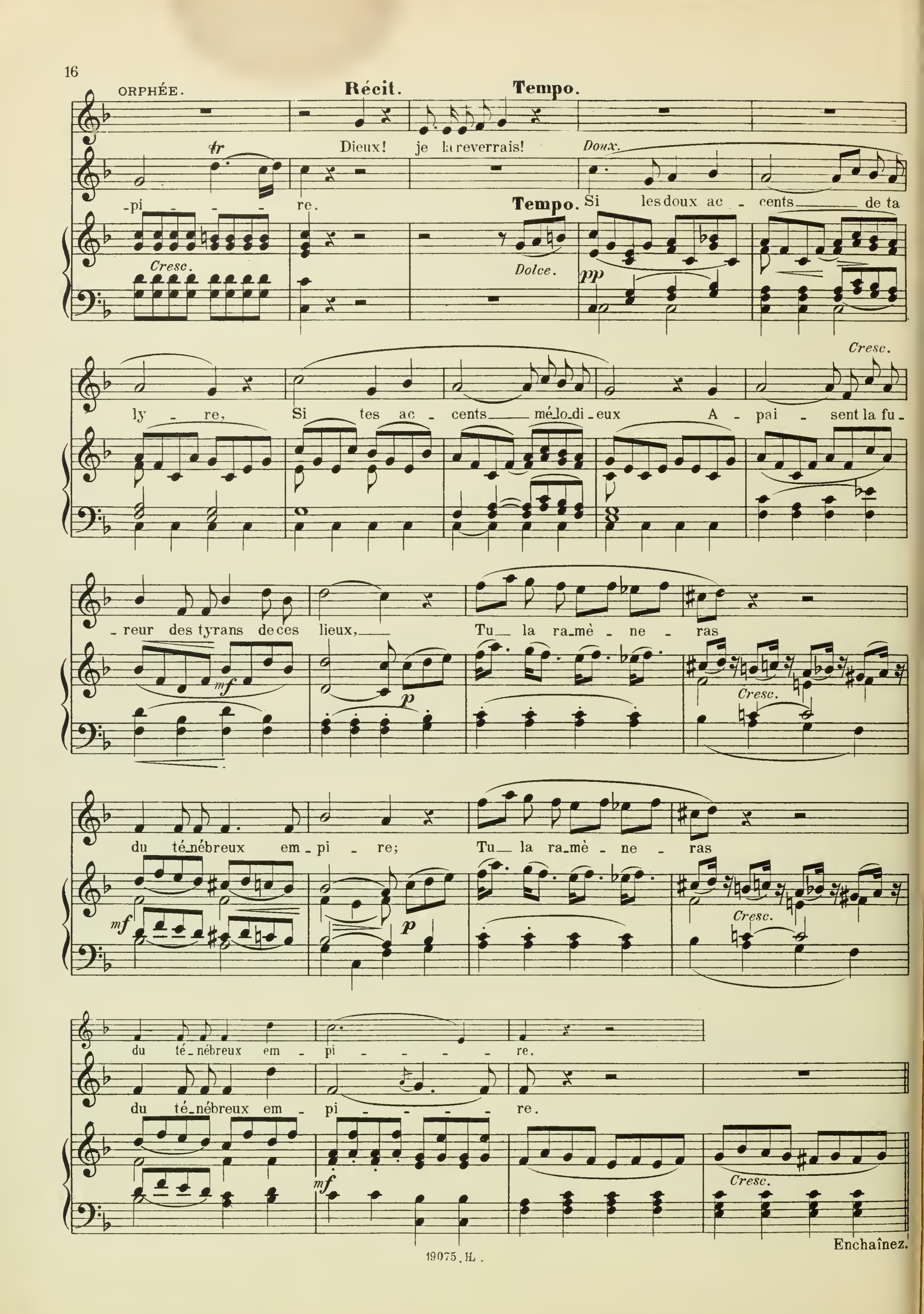
Air.
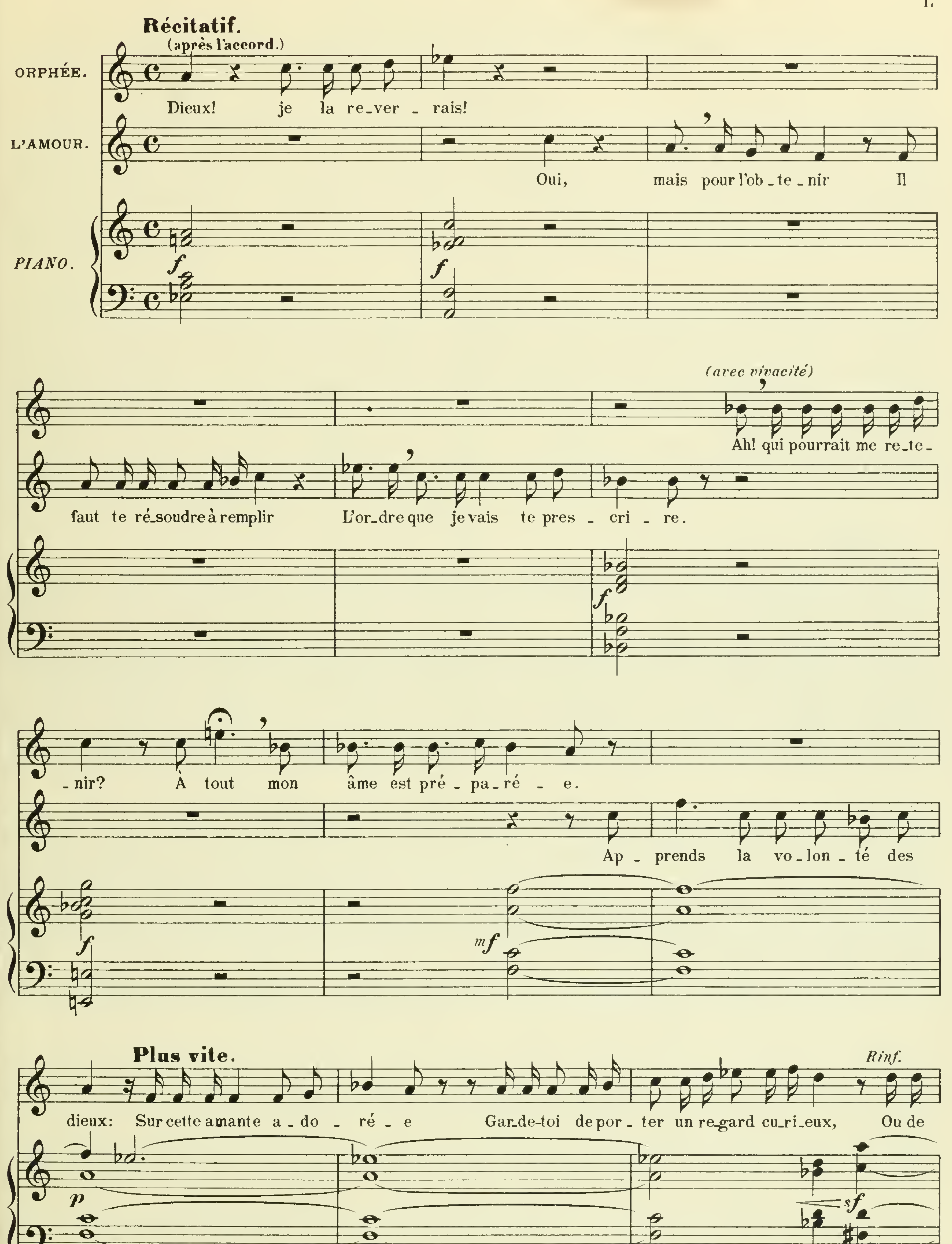
Allegretto. 84 = ♩

Si les doux ac_cords de ta ly_re, Si tes ac_cents mé_lo_di_eux A_pai_sent la fu_reur des ty_rans de ces lieux, Tu la ra_mè_ne_ras du té_né_breux em_pi_re; Tu la ra_mè_ne_ras du té_né_breux em_

Allegretto.

pp *p* *Cresc.* *mf* *p* *Cresc.* *f* *mf*


ORPHÉE.
Récit.
Tempo.
Dieux! je la reverrais!
Doux.
-pi - - - re.
Tempo.
Si les doux ac - cents de ta
Cresc.
Dolce.
pp
Cresc.
ly - re, Si tes ac - cents mé_lo_di_eux A - pai - sent la fu -
- reur des tyrans de ces lieux, Tu la ra_mè - ne - ras
mf
p
Cresc.
du té_nébreux em_pi - re; Tu la ra_mè - ne - ras
mf
p
Cresc.
du té_nébreux em - pi - - - - re.
du té_nébreux em - pi - - - - re.
mf
Cresc.
Enchaînez.


Récitatif.
(après l'accord.)
ORPHÉE.
L'AMOUR.
PIANO.
Dieux! je la re_ver _ rais!
Oui, mais pour l'ob _ te _ nir Il
faut te ré_soudre à remplir L'or_dre que je vais te pres _ cri _ re.
(avec vivacité)
Ah! qui pourrait me re_te_
_ nir? À tout mon âme est pré _ pa_ré _ e.
Ap _ prends la vo_lon _ té des
Plus vite.
dieux: Sur cette amante a _ do _ ré _ e Gar_de-toi de por _ ter un re_gard cu_ri_eux, Ou de
Rinf.

f tu la vois sé _ pa_ré _ e.

f toi pour ja _ mais tu la vois sé _ pa_ré _ e. *p* **Plus lent.** Tels sont de Ju_pi_ter les su _

_ prê _ mes dé_crets; Rends - toi di_gne de ses bienfaits!

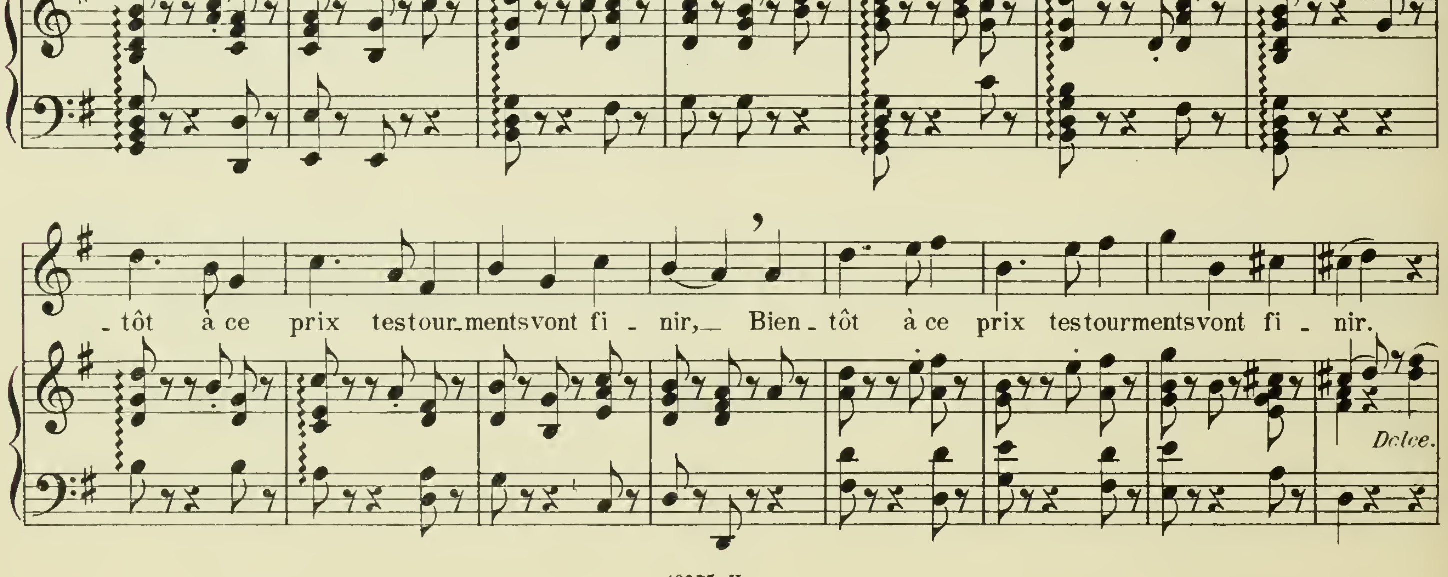
Rinf. *sf* *f*
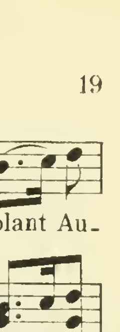
Ariette.
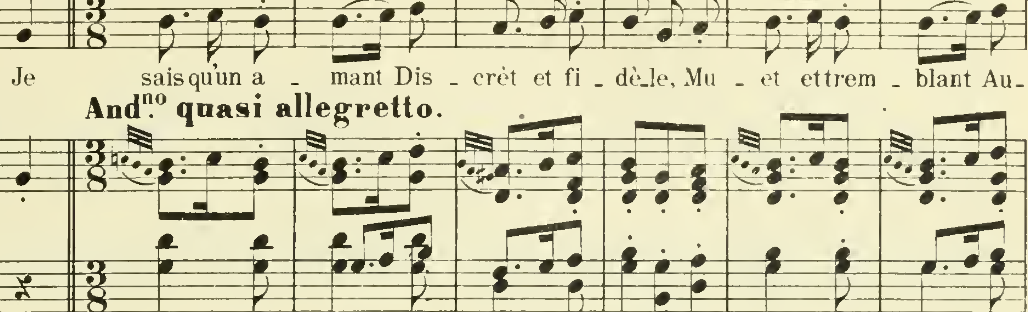
And.^te grazioso. 69 = ♩ *Doux.*

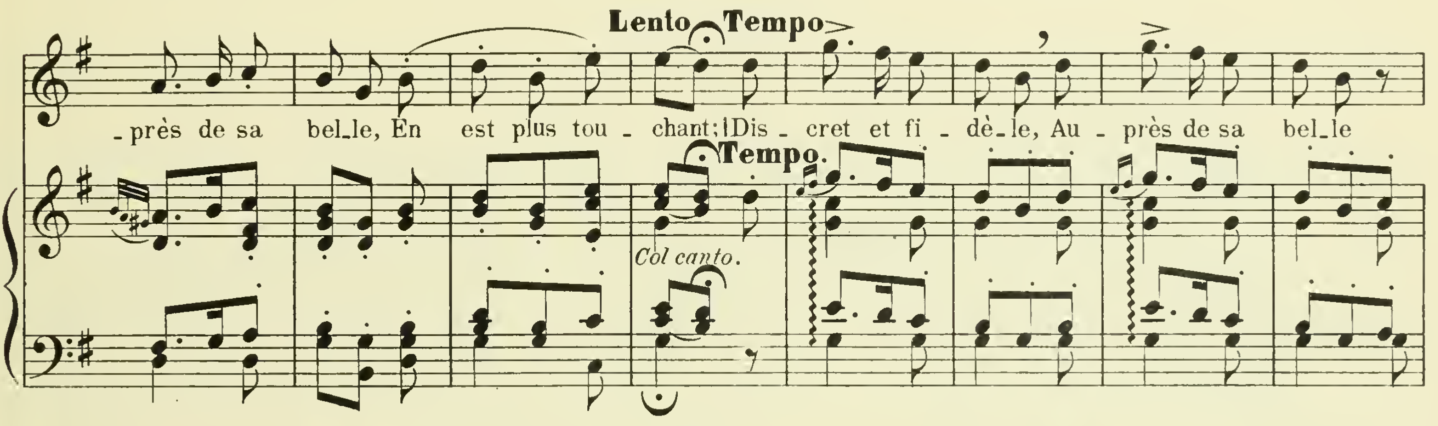
And.^te grazioso. Hautbois Quatuor. *p* Sou _ *pp*
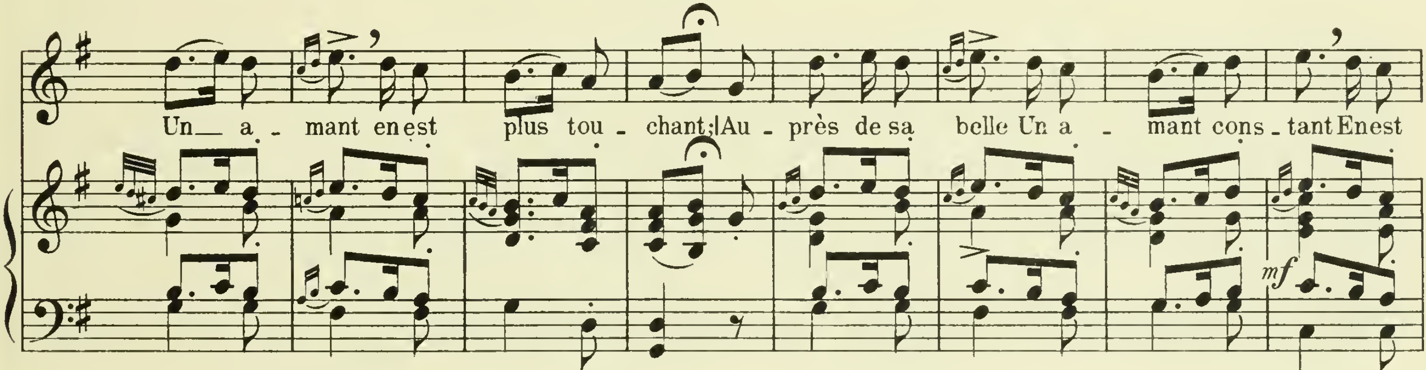
_ mis au si _ len _ ce, Con _ trains ton dé _ sir,_ Fais - toi vi_o _ len _ _ ce; Bien _
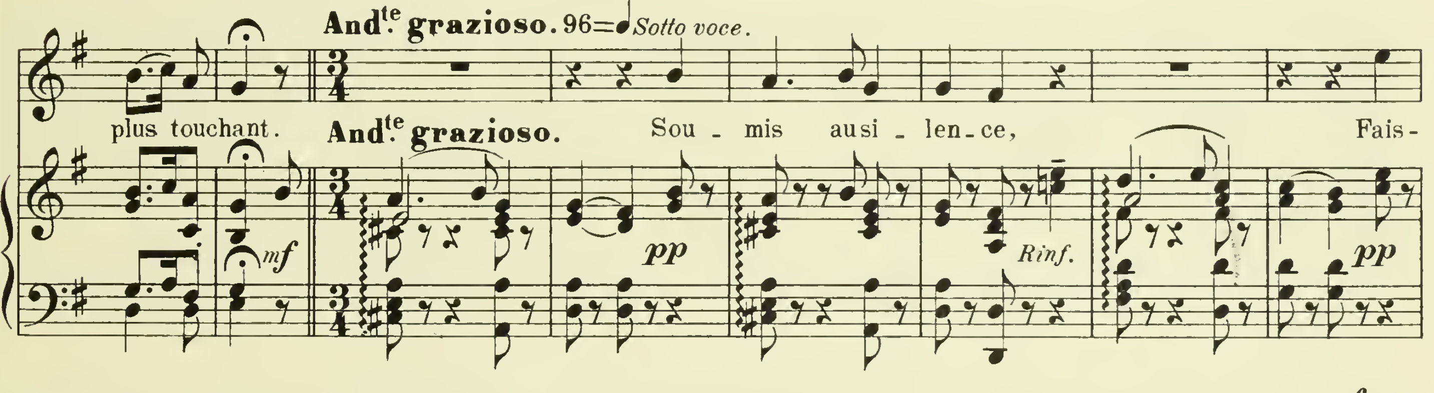


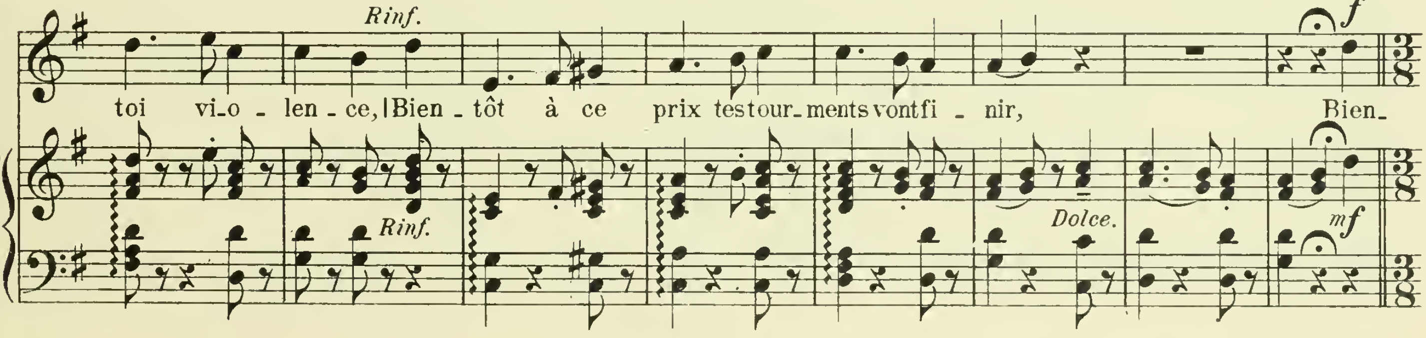


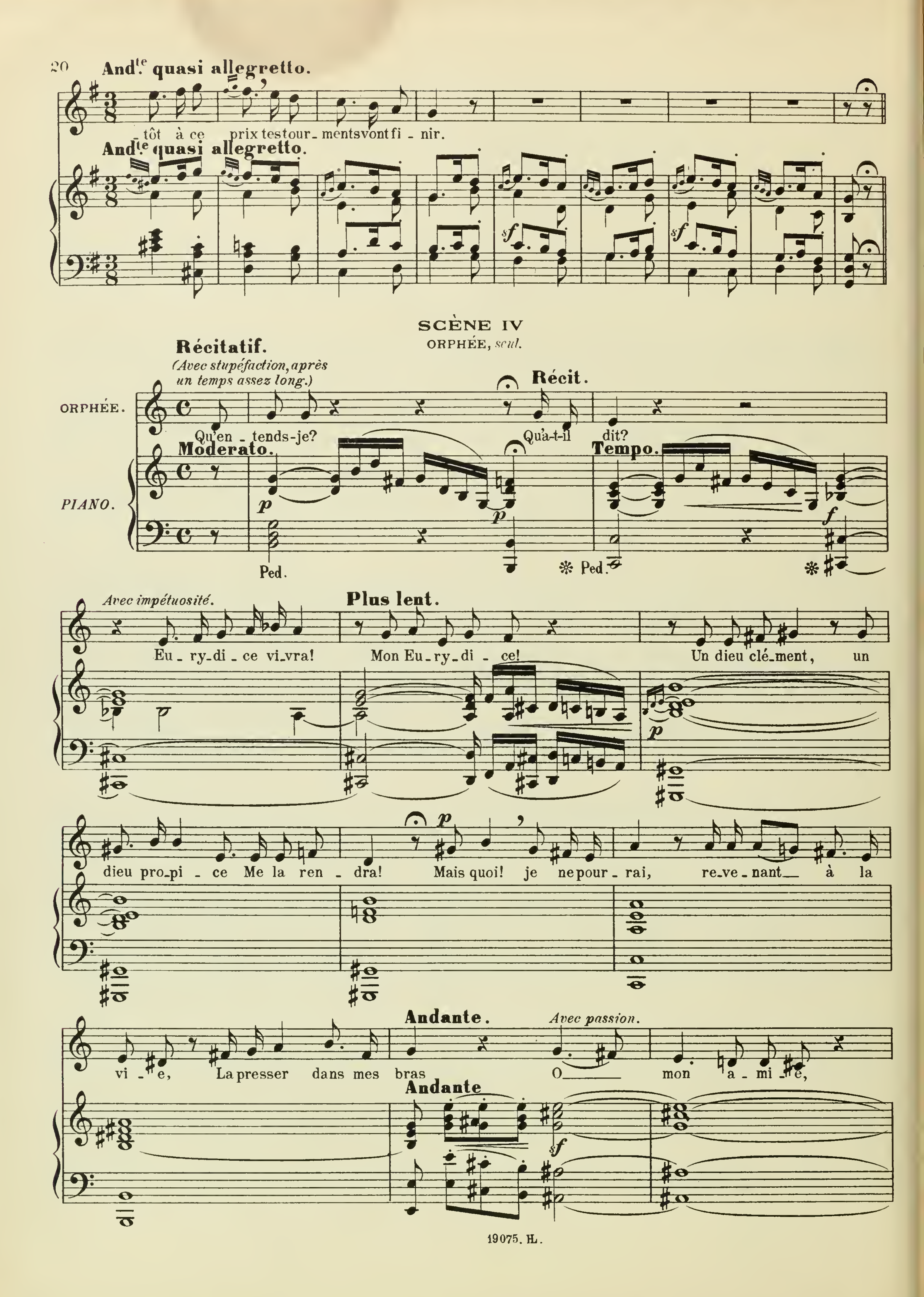

Andno. quasi allegretto. 144 =
Je sais qu'un a _ mant Dis _ crèt et fi _ dè_le, Mu _ et et trem _ blant Au_
Andno. quasi allegretto.


Lento Tempo
_ près de sa bel_le, En est plus tou _ chant; Dis _ cret et fi _ dè_le, Au _ près de sa bel_le
Tempo.
Col canto.

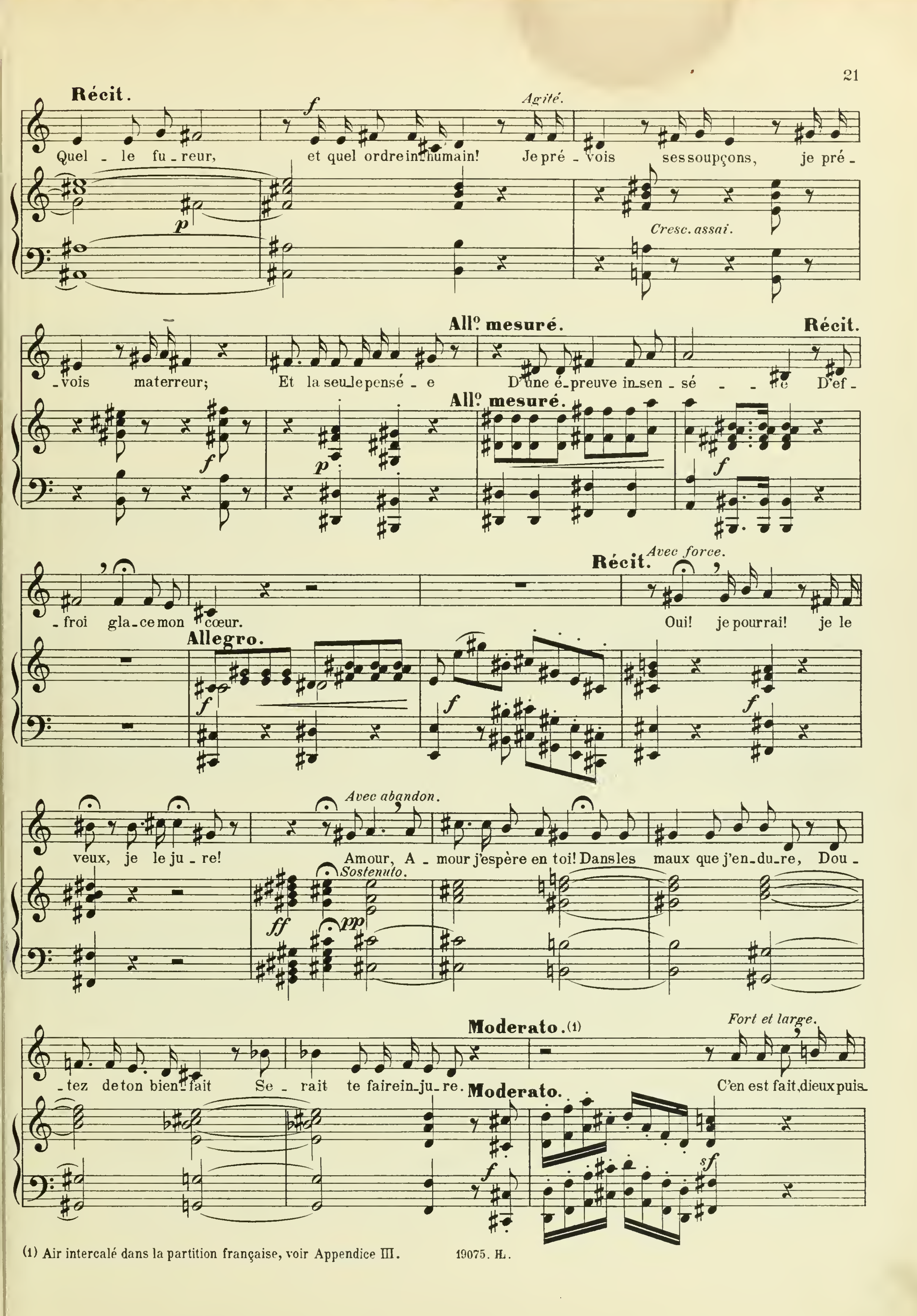

Un_ a _ mant en est plus tou _ chant; Au _ près de sa belle Un a _ mant cons _ tant En est
mf


Andte. grazioso. 96 = Sotto voce.
plus touchant. Sou _ mis au si _ len_ce, Fais-
Andte. grazioso.
mf
pp
Rinf.
pp

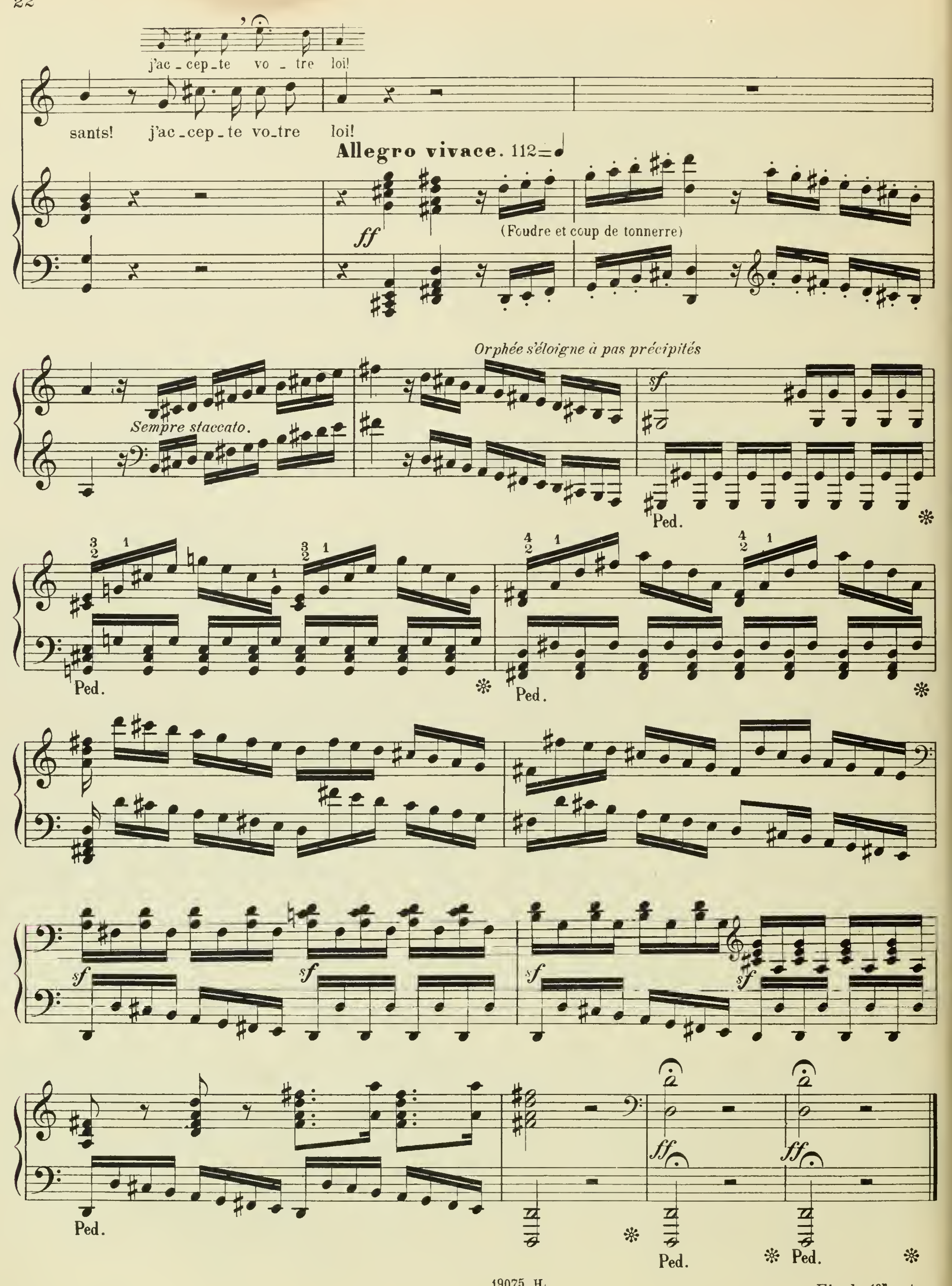

Rinf.
f
toi vi_o _ len _ ce, Bien _ tôt à ce prix tes tour_ments vont fi _ nir, Bien_
Rinf.
Dolce.
mf



Andt.e quasi allegretto.
_tôt à ce prix tes tour_ments vont fi _ nir.
Andt.e quasi allegretto.
SCÈNE IV
ORPHÉE, seul.
Récitatif.
(Avec stupéfaction, après un temps assez long.)
Récit.
ORPHÉE.
Qu'en _ tends-je? Qu'a-t-il dit?
Moderato.
Tempo.
PIANO.
Ped.
Ped.
Avec impétuosité.
Plus lent.
Eu _ ry_di _ ce vi_vra! Mon Eu_ry_di _ ce! Un dieu clé_ment, un
dieu pro_pi _ ce Me la ren _ dra! Mais quoi! je ne pour _ rai, re_ve_nant_ à la
Andante.
Avec passion.
vi _ e, La presser dans mes bras O_ mon a _ mi _ e,
Andante



(1) Air intercalé dans la partition française, voir Appendice III.



Fin du 1er acte.

ACTE DEUXIÈME

L'entrée des Enfers.

(Trompette Hautbois Quatuor)

PIANO.

Maestoso. 48 = ♩

ten. ten. ten. ten. *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ped ❊
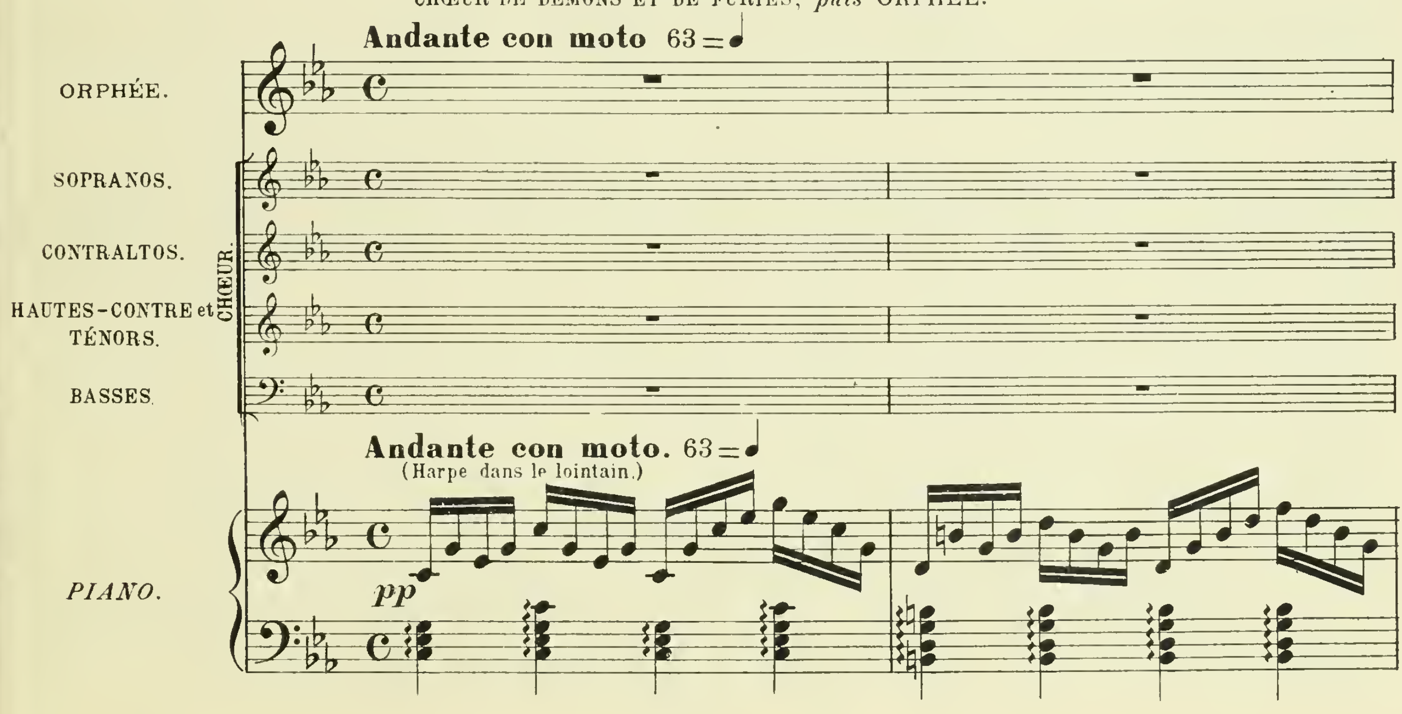
ff ten. ten. ten. ten. *sf* *sf* *sf* *sf*

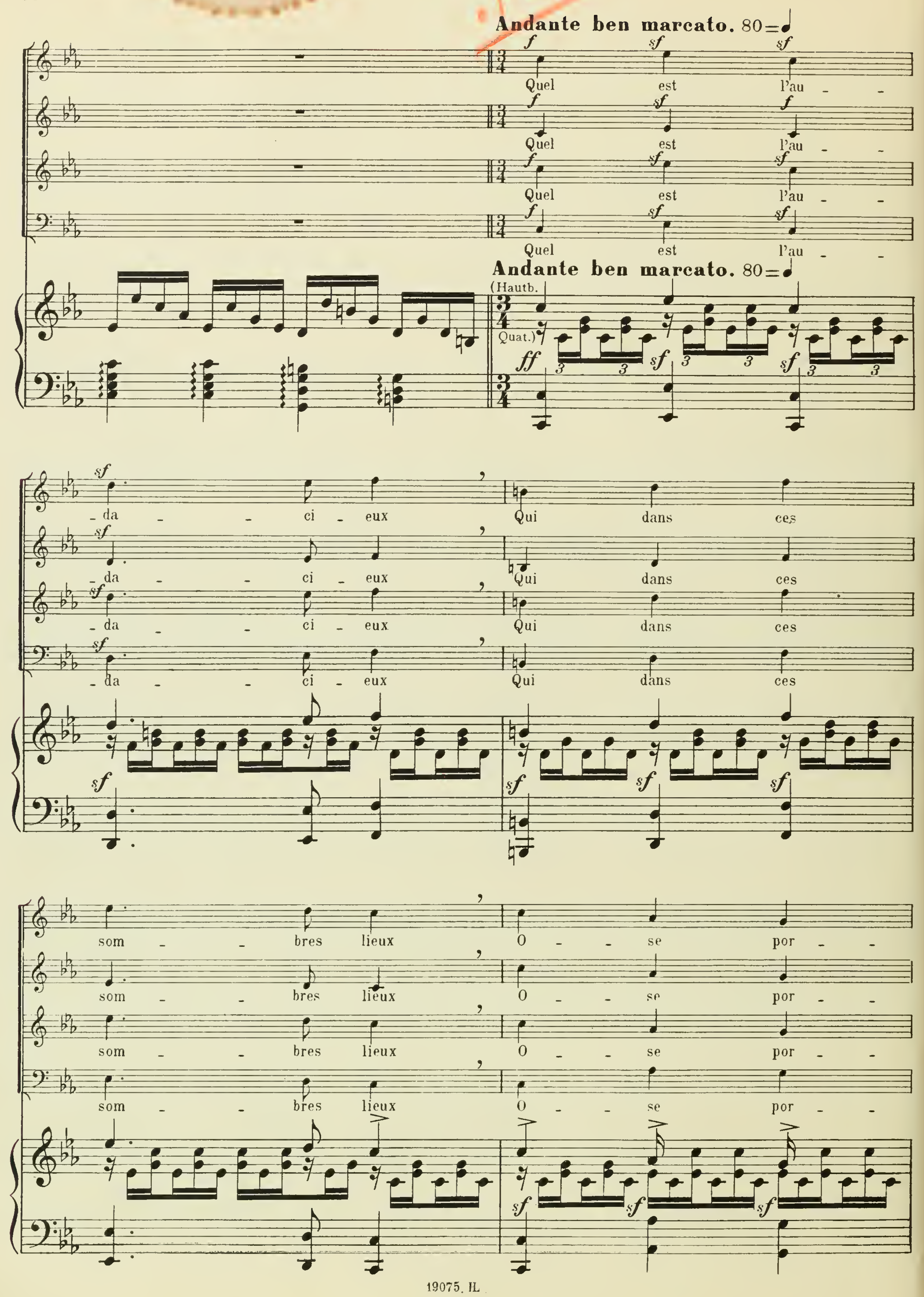
ff ten. ten. *Dolce legatissimo.* ten.

sf *sf* *sf* *p* *sf* ten. ten. ten. ten.

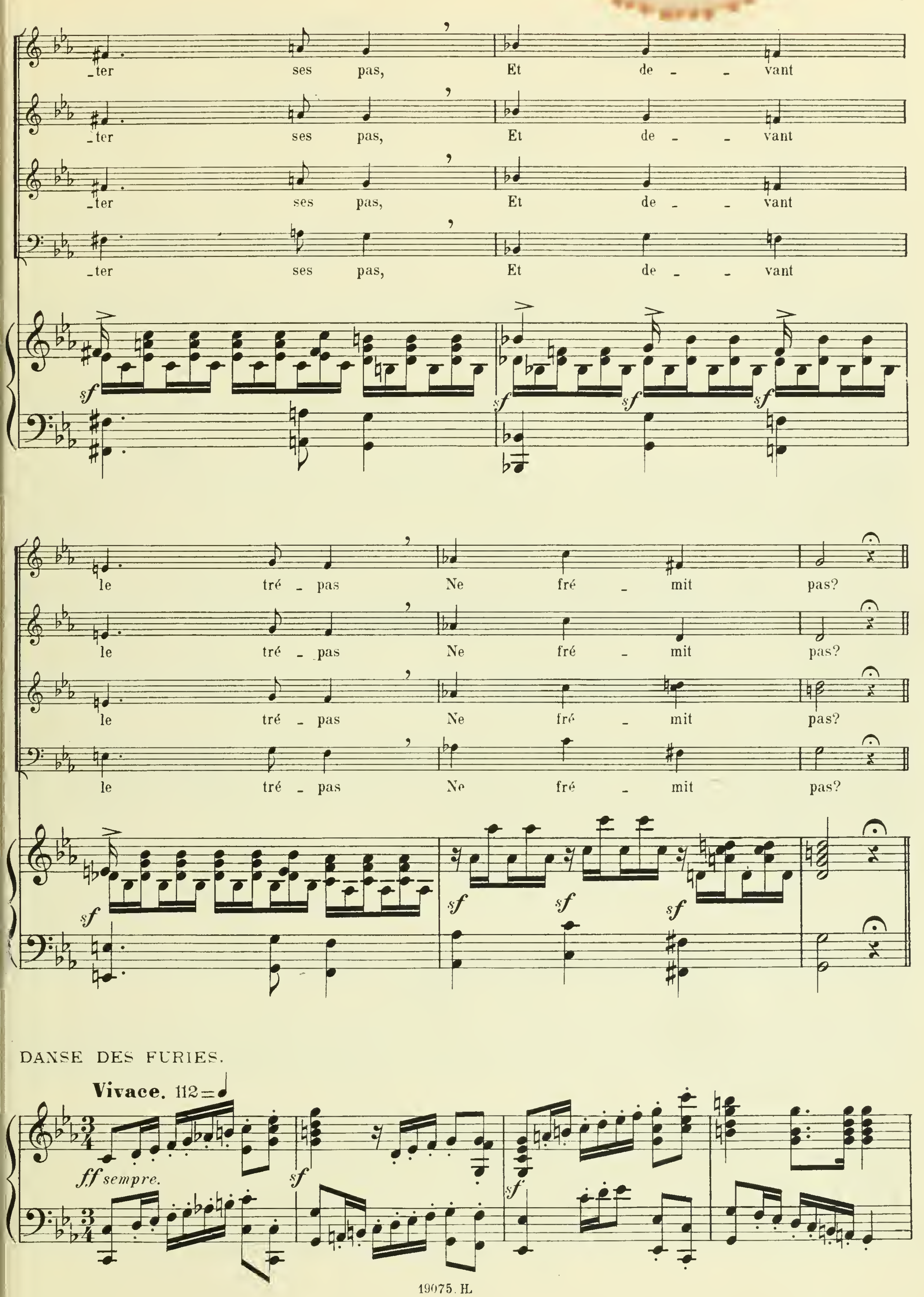
SCÈNE I

CHŒUR DE DÉMONS ET DE FURIES, *puis* ORPHÉE.





Andante ben marcato. 80 =
Quel est l'au - da - ci - eux Qui dans ces som - bres lieux O - se por -
(Hautb.
Quat.)



DANSE DES FURIES.

Vivace. 112 = ♩

ff sempre.

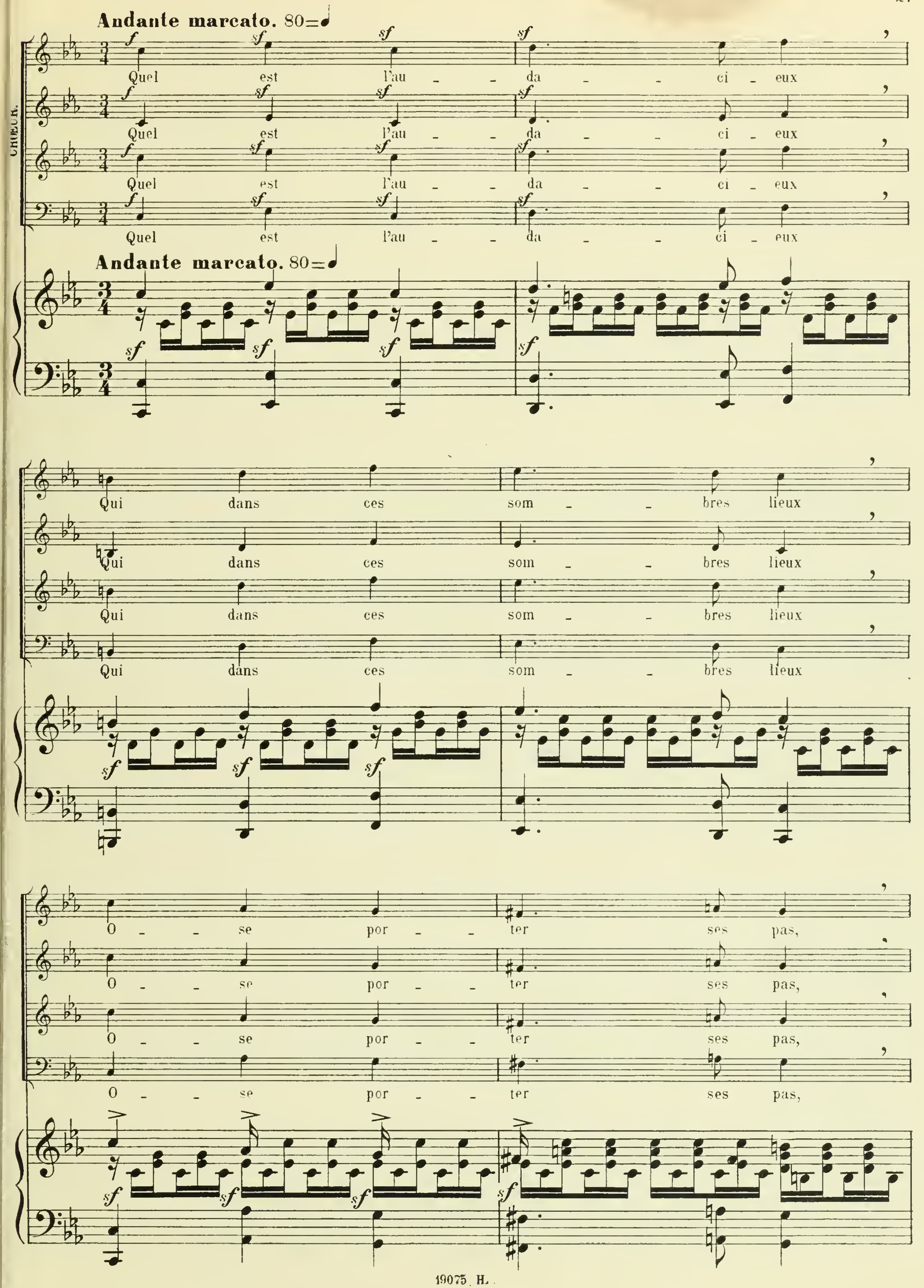
sf
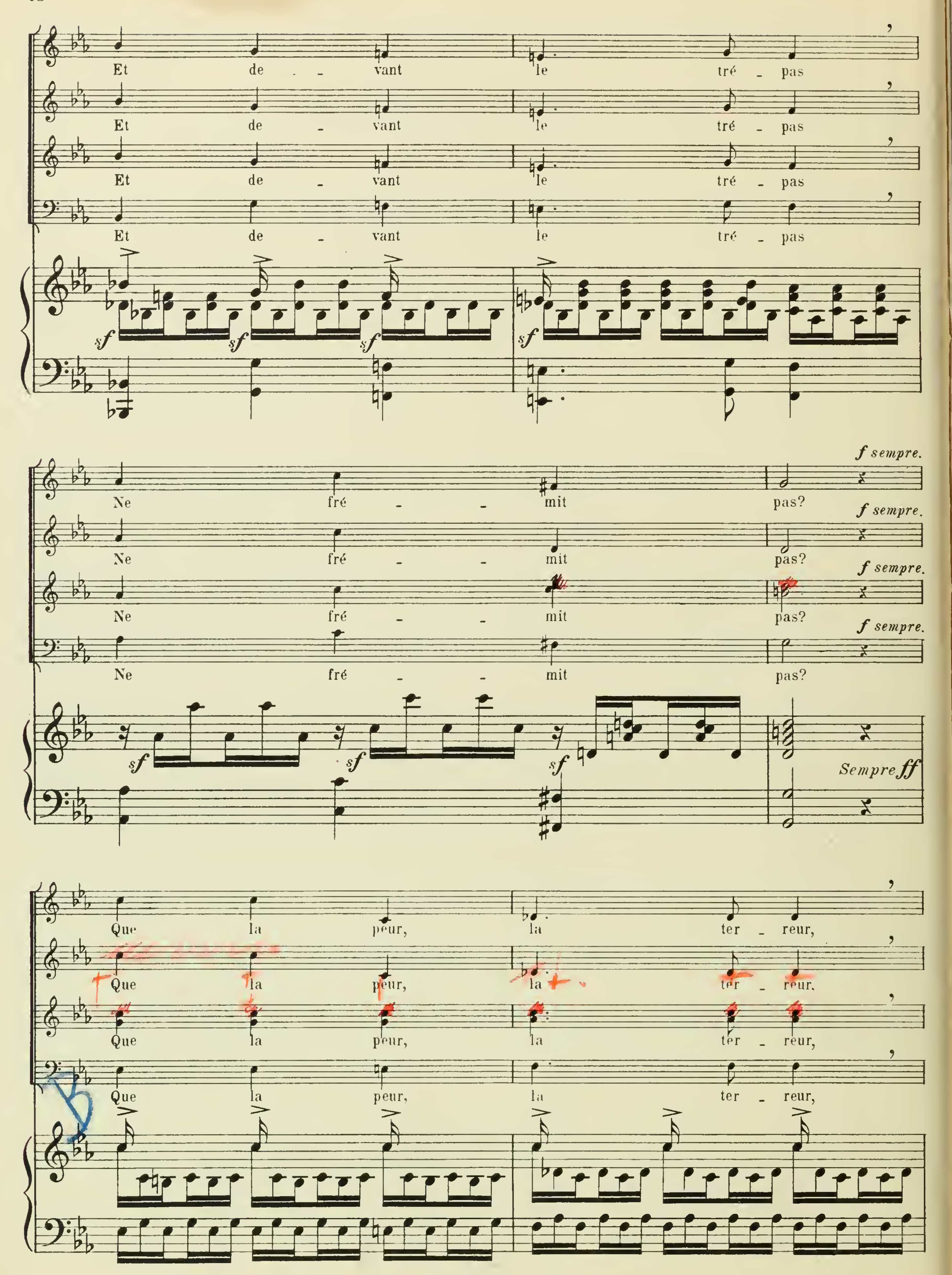
sf
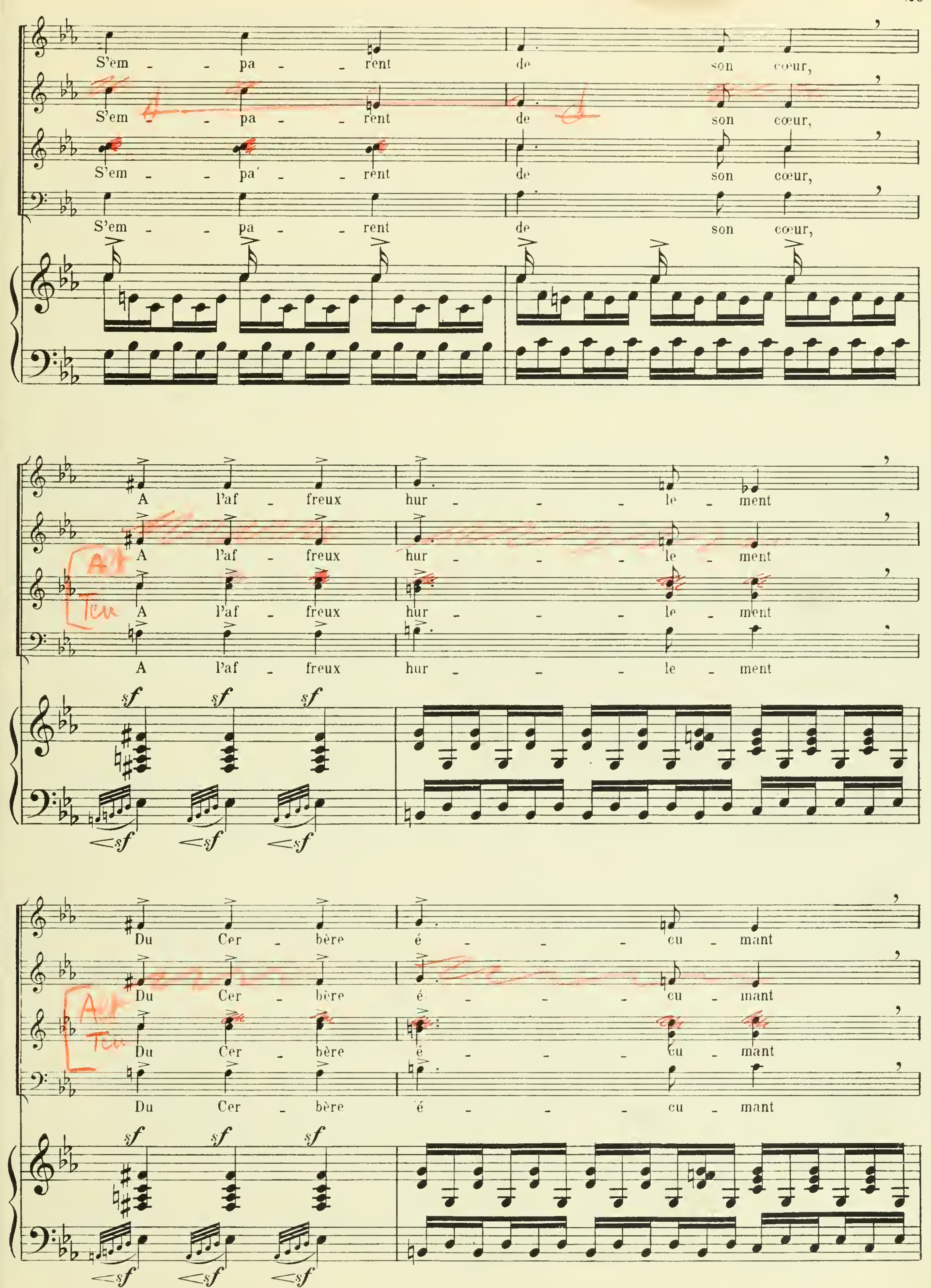
ff sempre.
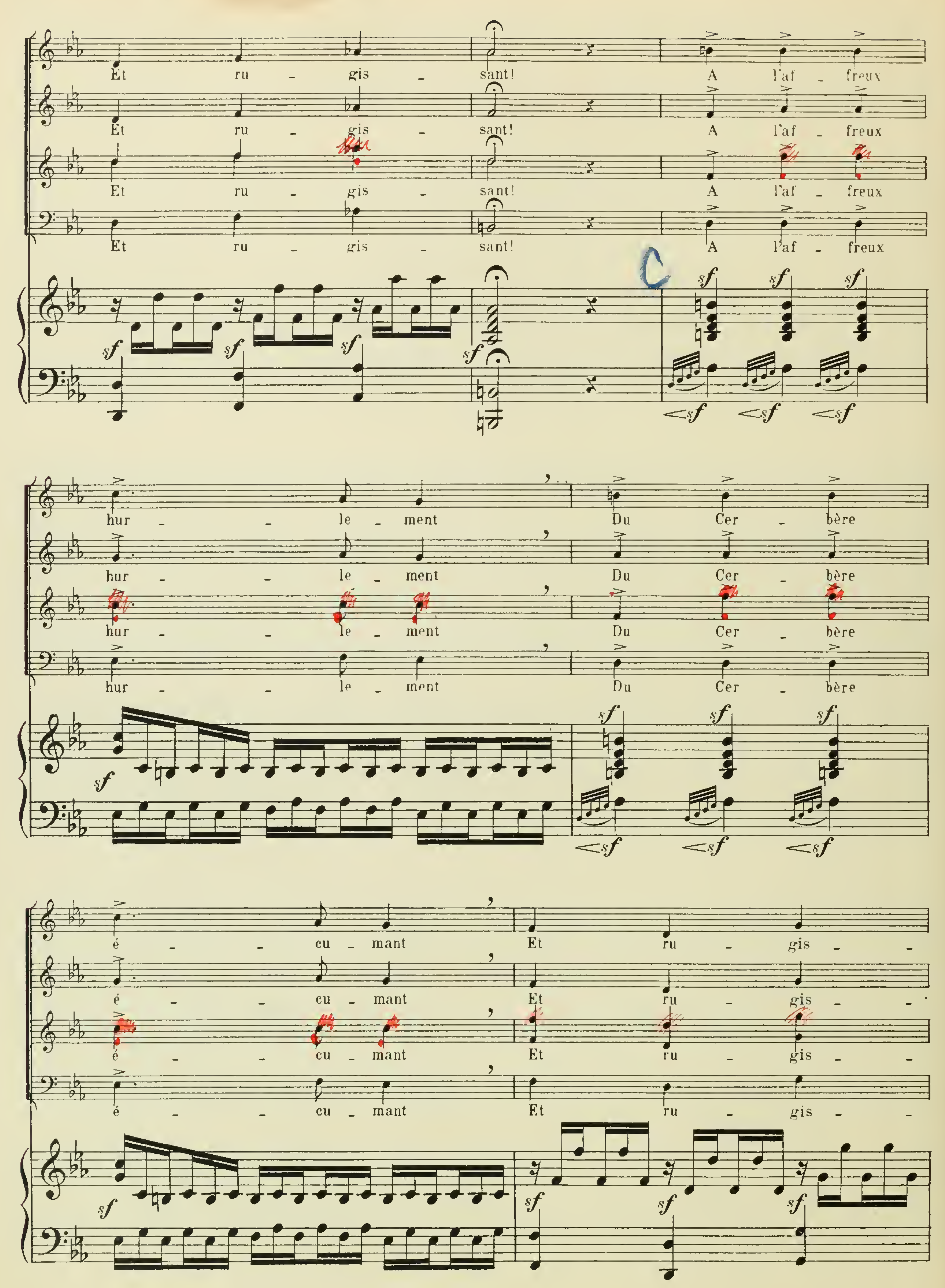
sf
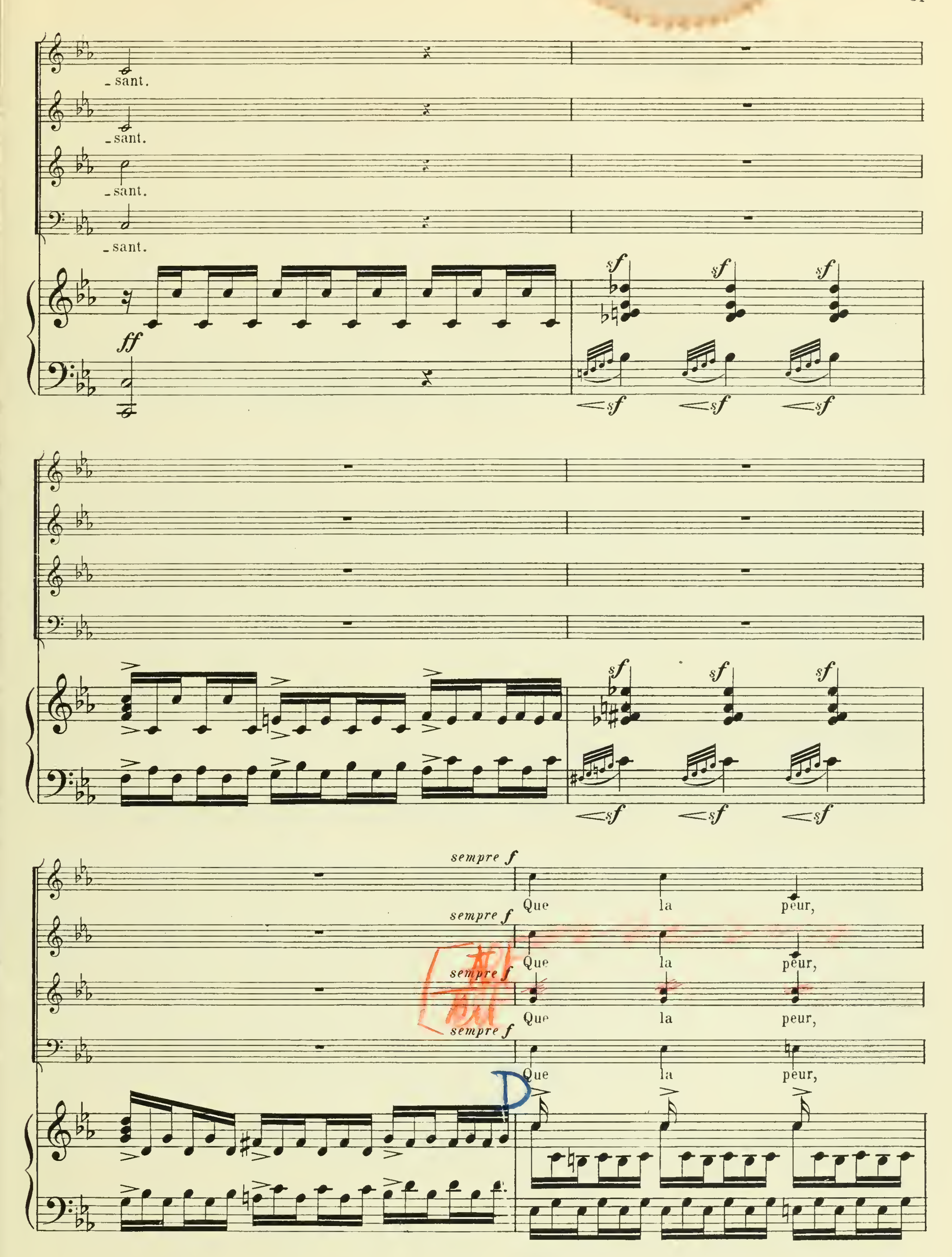
ten.


Andante marcato. 80=
CHOEUR.
Quel est l'au - - da - - ci - eux
Quel est l'au - - da - - ci - eux
Quel est l'au - - da - - ci - eux
Quel est l'au - - da - - ci - eux
Andante marcato. 80=
Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux
Qui dans ces som - - bres lieux
O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,
O - - se por - - ter ses pas,
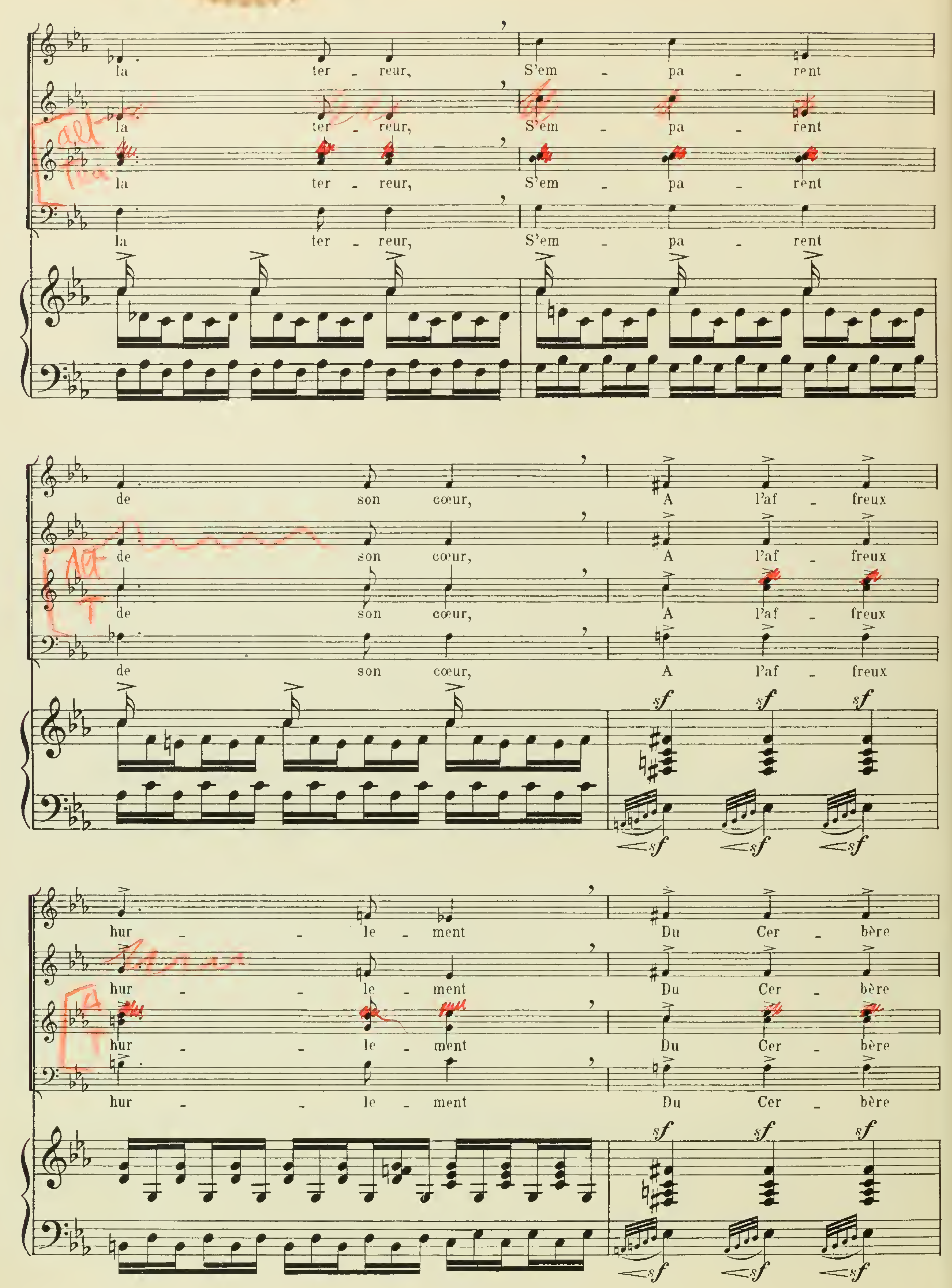

Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas
Et de - vant le tré - pas
sf
f sempre.
Ne fré - - mit pas?
Ne fré - - mit pas?
Ne fré - - mit pas?
Ne fré - - mit pas?
Sempre ff
Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,
Que la peur, la ter - reur,
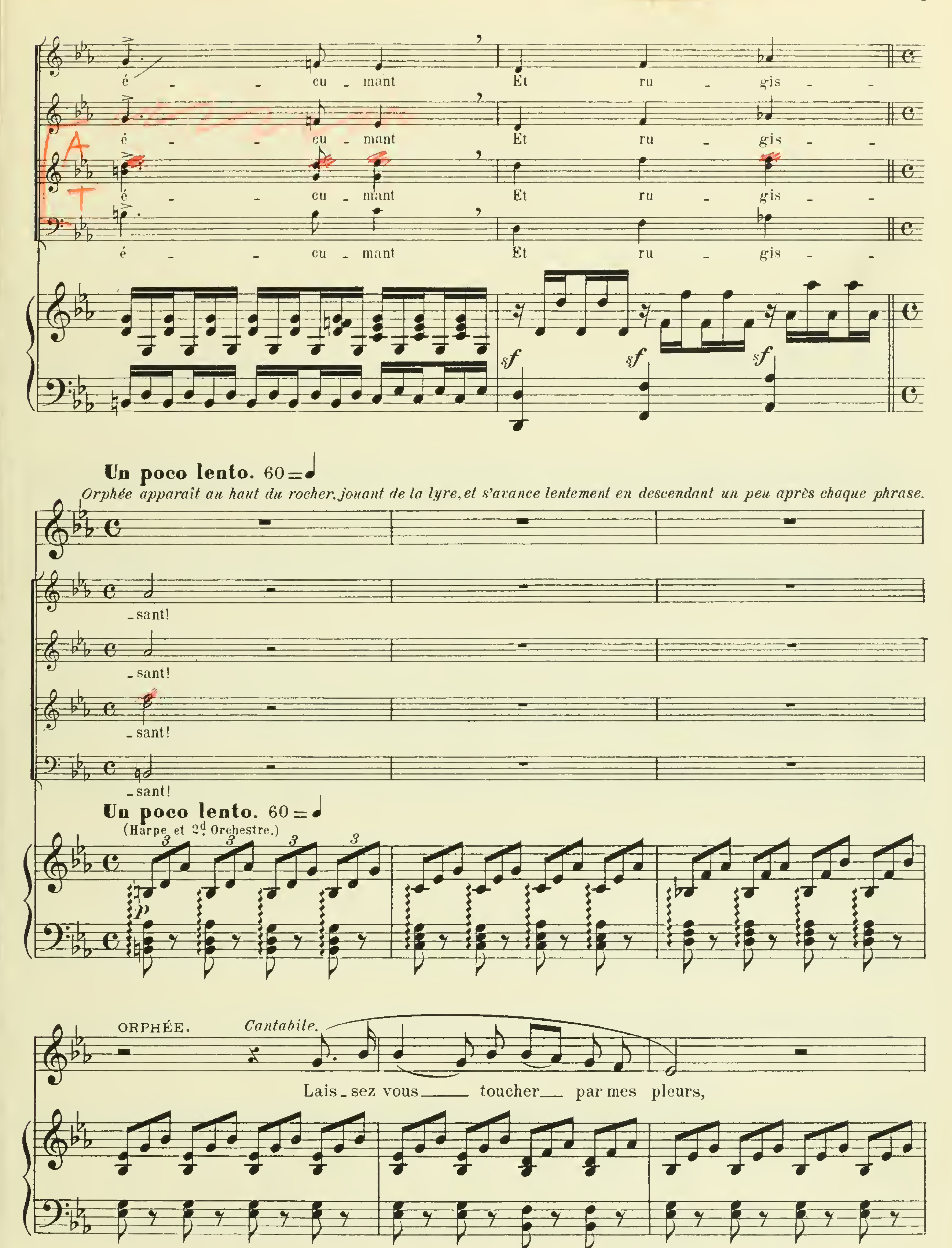

S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,
S'em - - pa - - rent de son cœur,
A l'af - freux hur - - - le - ment
A l'af - freux hur - - - le - ment
Alt
Ten
A l'af - freux hur - - - le - ment
A l'af - freux hur - - - le - ment
sf sf sf
Du Cer - bère é - - - cu - mant
Du Cer - bère é - - - cu - mant
Alt
Ten
Du Cer - bère é - - - cu - mant
Du Cer - bère é - - - cu - mant
sf sf sf

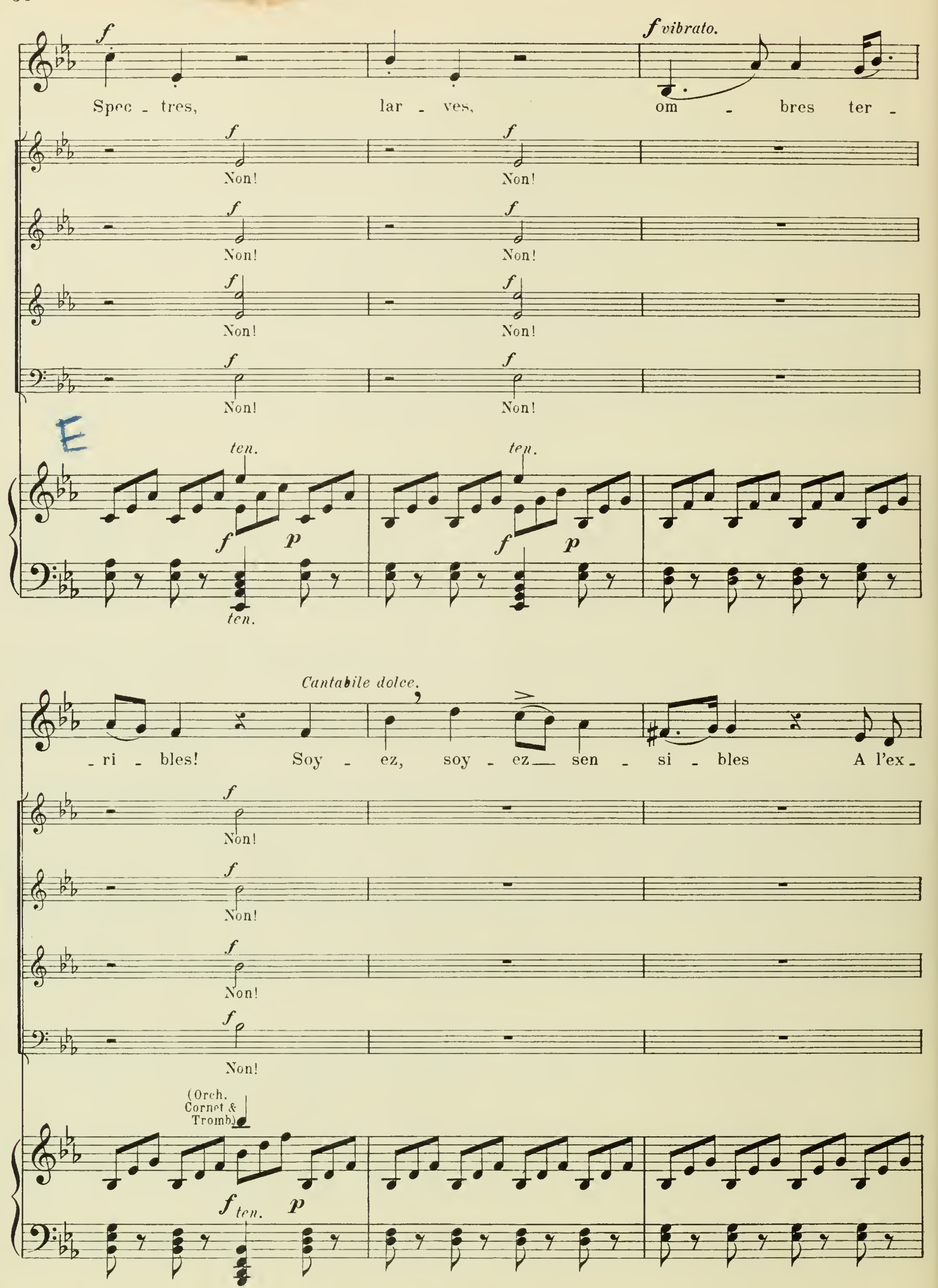

Et ru - gis - sant! A l'af - freux
Et ru - gis - sant! A l'af - freux
Et ru - gis - sant! A l'af - freux
Et ru - gis - sant! A l'af - freux
C
hur - - le - ment Du Cer - bère
hur - - le - ment Du Cer - bère
hur - - le - ment Du Cer - bère
hur - - le - ment Du Cer - bère
é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis -

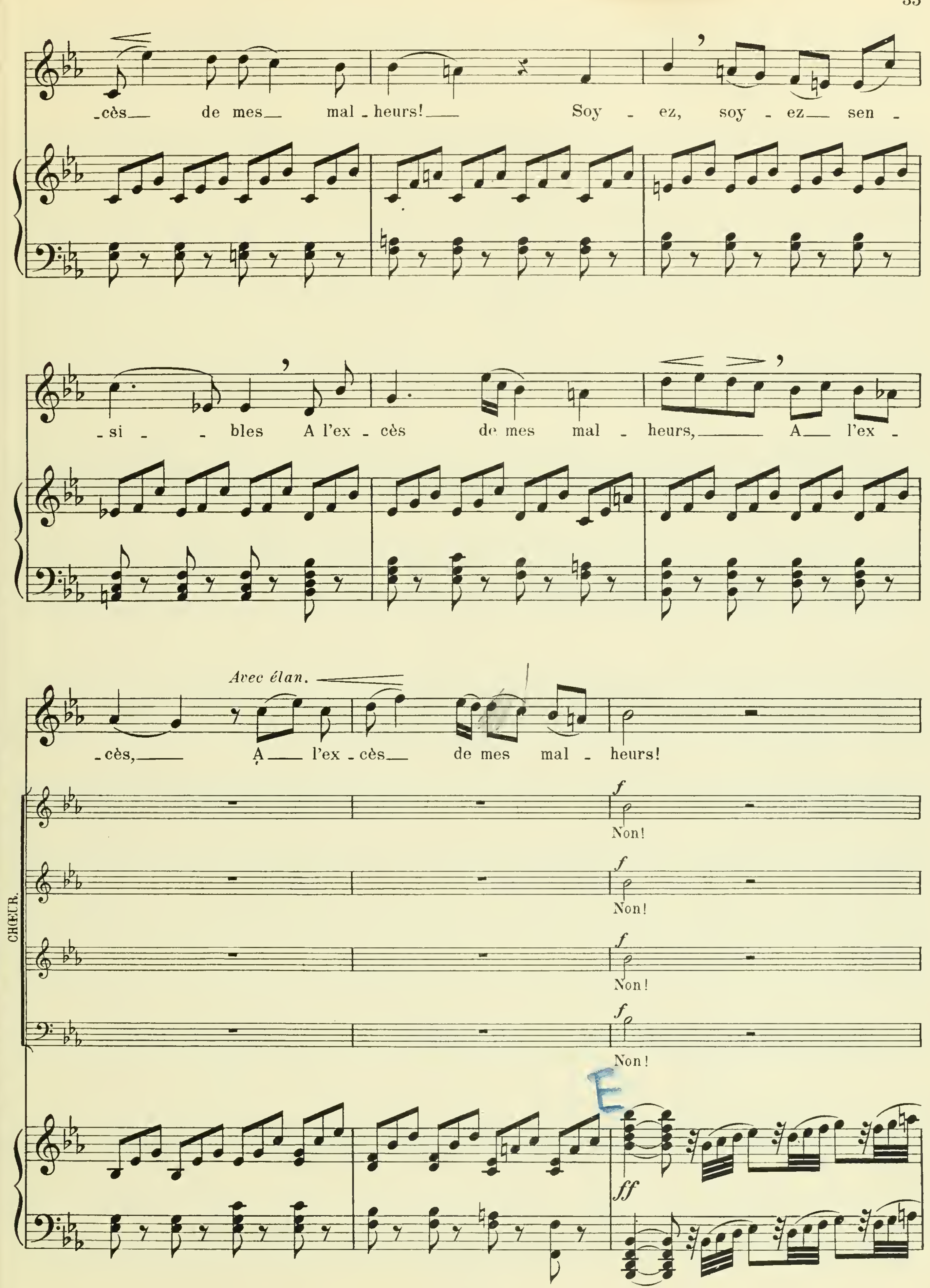


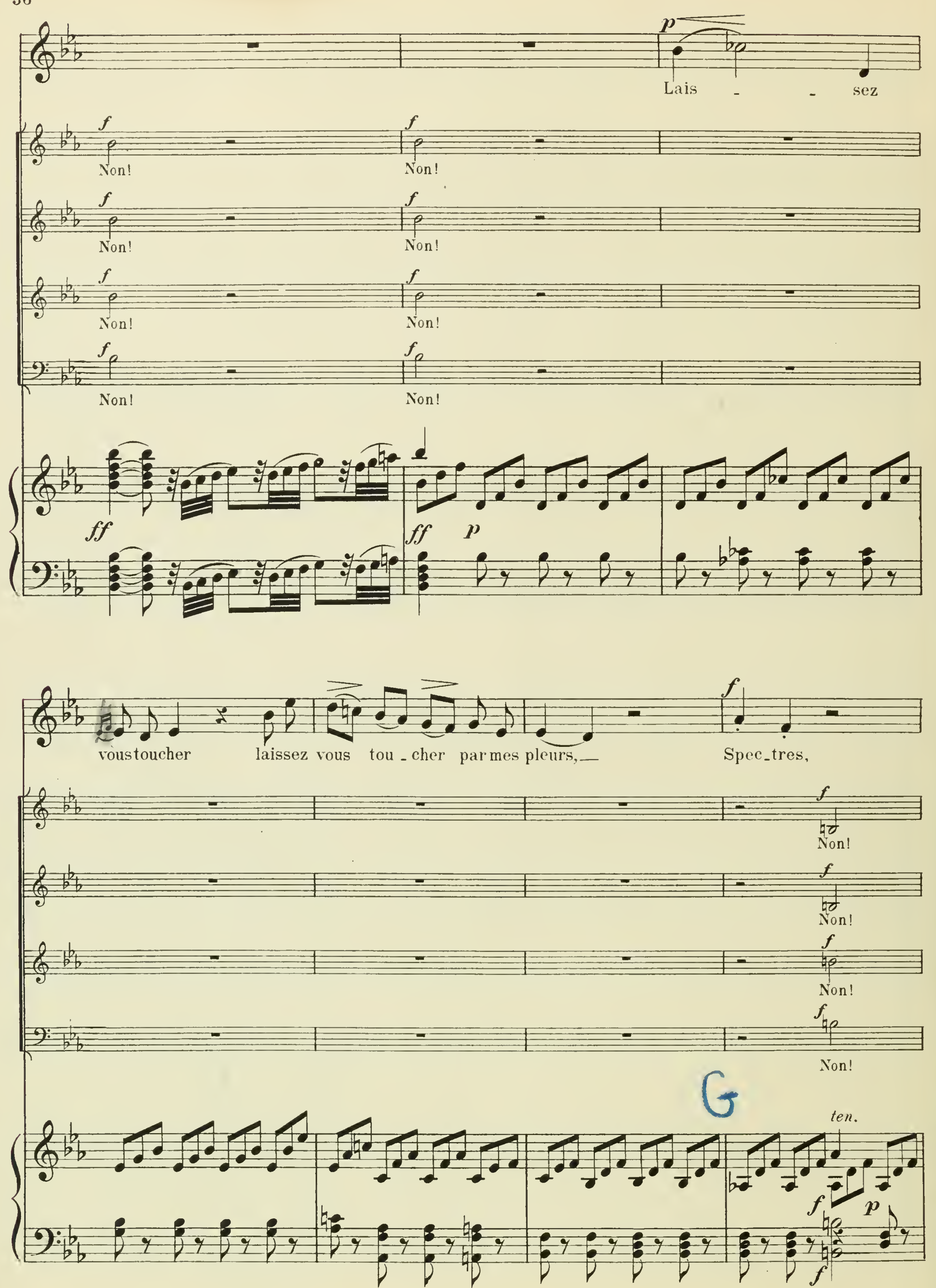
_sant.
_sant.
_sant.
_sant.
ff
sf
sempre f
Que la peur,
Que la peur,
Que la peur,
Que la peur,
D


la ter - reur, S'em - pa - rent
de son cœur, A l'af - freux
hur - - le - ment Du Cer - bère
alt
Ten
Alt
T
A
T
sf

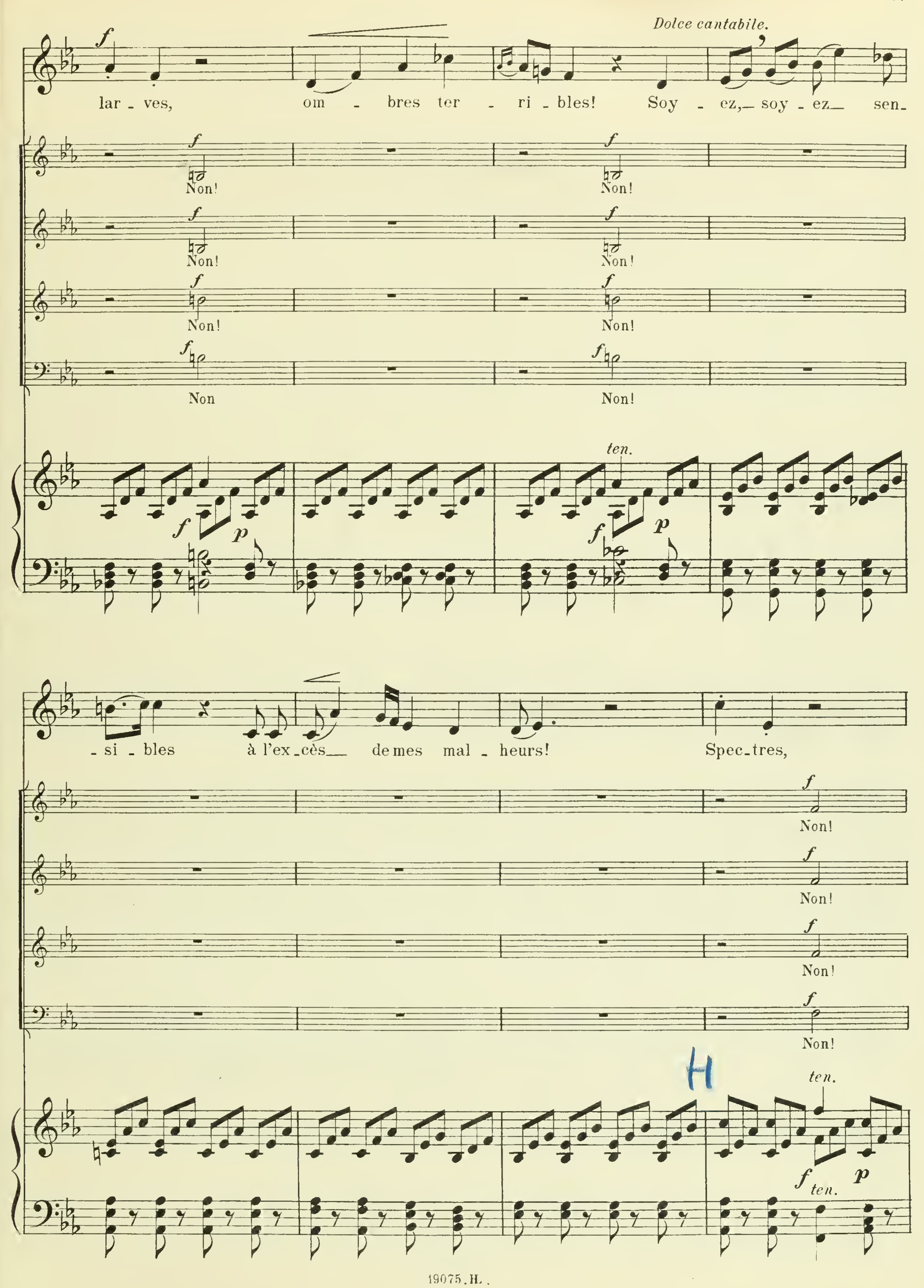

é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis - -
é - - cu - mant Et ru - gis - -
sf
sf
sf
Un poco lento. 60 =
Orphée apparaît au haut du rocher, jouant de la lyre, et s'avance lentement en descendant un peu après chaque phrase.
- sant!
- sant!
- sant!
- sant!
Un poco lento. 60 =
(Harpe et 2d Orchestre.)
p
ORPHÉE.
Cantabile.
Lais - sez vous toucher par mes pleurs,

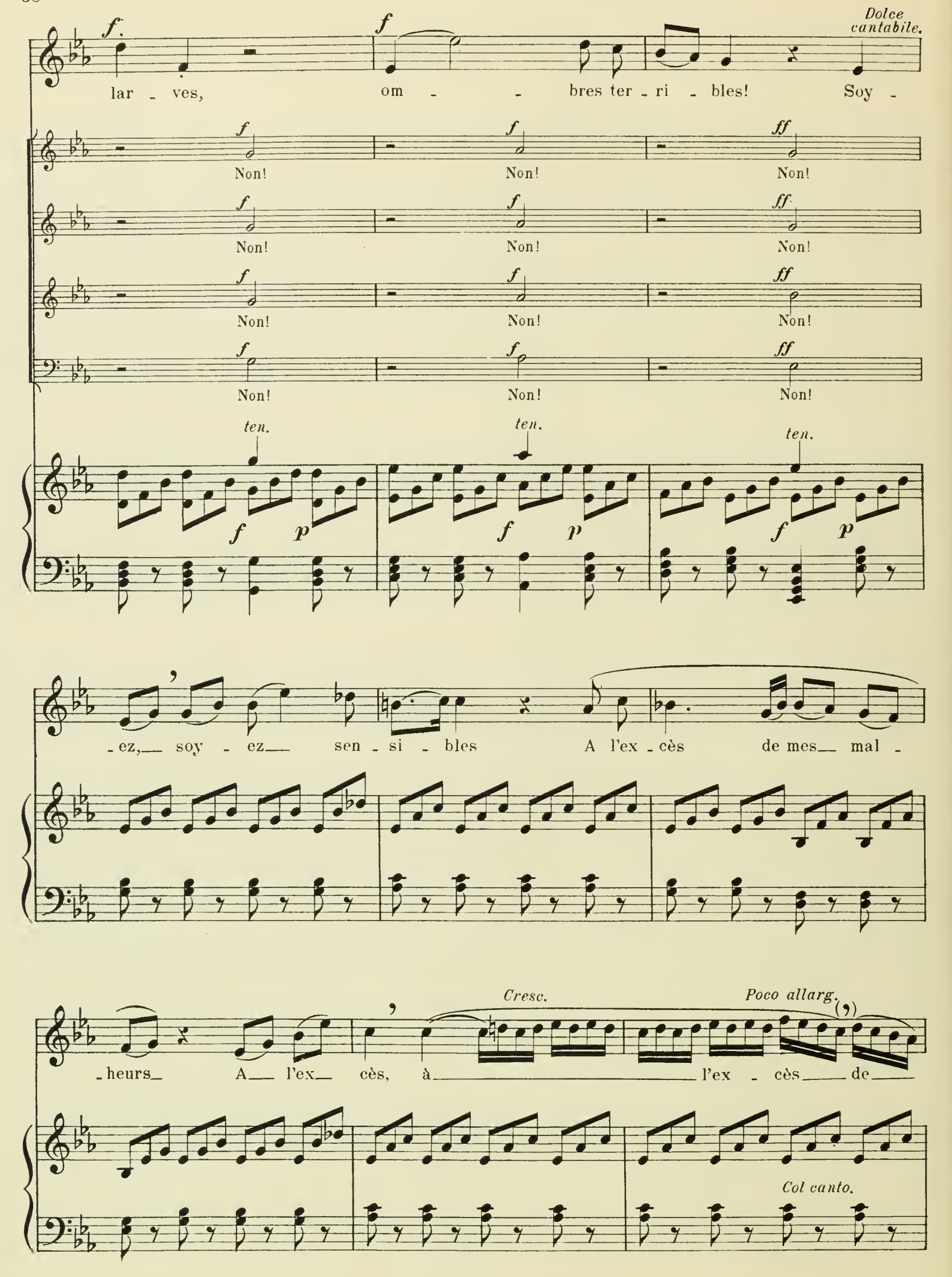

f vibrato.
Spec - tres, lar - ves, om - bres ter -
Non! Non!
Non! Non!
Non! Non!
Non! Non!
E
ten. ten.
Cantabile dolce.
- ri - bles! Soy - ez, soy - ez sen - si - bles A l'ex -
Non!
Non!
Non!
Non!
(Orch. Cornet & Tromb.)
ten.


-cès de mes mal-heurs! Soy-ez, soy-ez sen-
-si-bles A l'ex-cès de mes mal-heurs, A l'ex-
Avec élan.
-cès, A l'ex-cès de mes mal-heurs!
CHŒUR.
f
Non!
Non!
Non!
Non!
ff



Lais - - sez
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
vous toucher laissez vous tou_cher par mes pleurs,_
Spec_tres,
Non!
Non!
Non!
Non!
G
ten.


Dolce cantabile.
lar - ves, om - bres ter - ri - bles! Soy - ez,_ soy - ez_ sen-
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
Non!
Non
Non!
ten.
- si - bles à l'ex_cès_ de mes mal - heurs! Spec_tres,
Non!
Non!
Non!
Non!
H
ten.
ten.


Dolce cantabile.
lar - ves, om - - bres ter - ri - bles! Soy -
Non! Non! Non!
Non! Non! Non!
Non! Non! Non!
Non! Non! Non!
ten. ten. ten.
- ez, soy - ez sen - si - bles A l'ex - cès de mes mal -
Cresc. Poco allarg.
- heurs A l'ex - cès, à l'ex - cès de
Col canto.



Tempo. *Allargando.* *Avec toute la passion possible.*

mes mal - heurs A l'ex_cès de mes mal - heurs!

Tempo.

Allargando col canto.

Un poco lento. **Meno lento.** 120 = ♩

poco f *Radouci, avec une certaine compassion.* *f*

Qui t'a_mène en ces lieux, Mor_tel pré - somp - tu_eux? C'est le sé -

CHŒUR.

Qui t'a_mène en ces lieux, Mor_tel pré - somp - tu_eux? C'est le sé -

Qui t'a_mène en ces lieux, Mor_tel pré - somp - tu_eux? C'est le sé -

Qui t'a_mène en ces lieux, Mor_tel pré - somp - tu_eux? C'est le sé -

Un poco lento. 96 = ♩ **Meno lento.** 120 = ♩

p *ff*

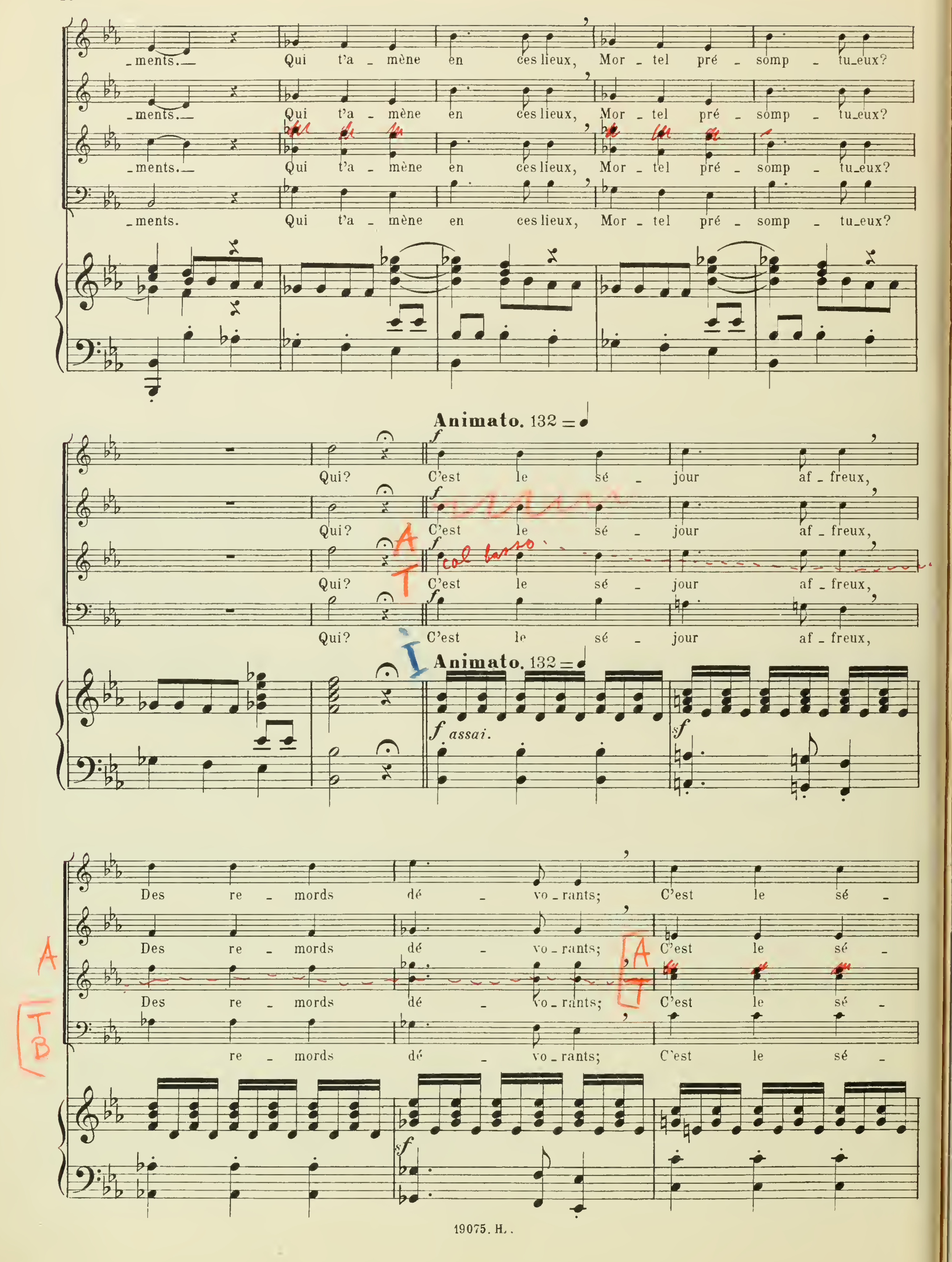
_jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -
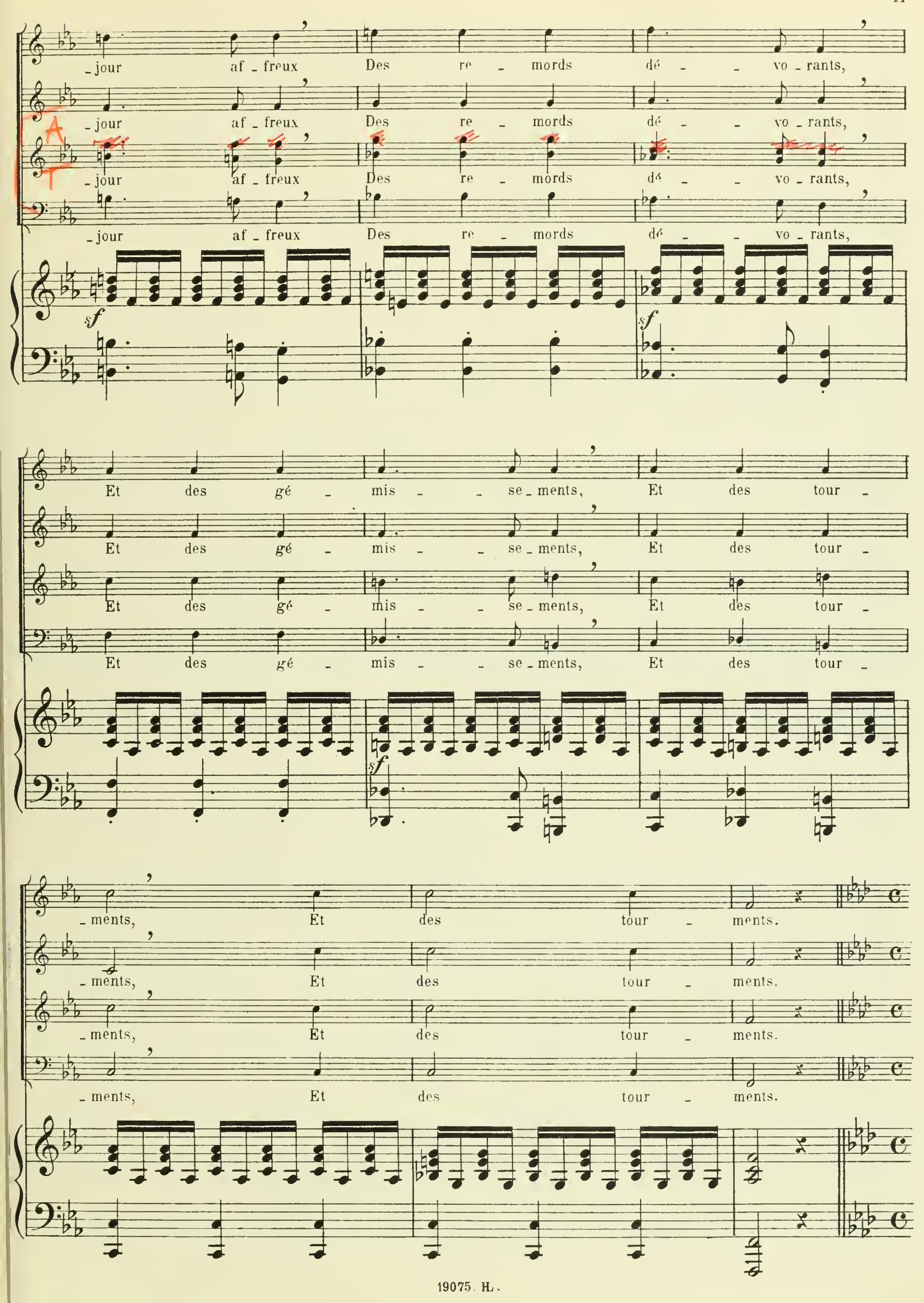
_jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -
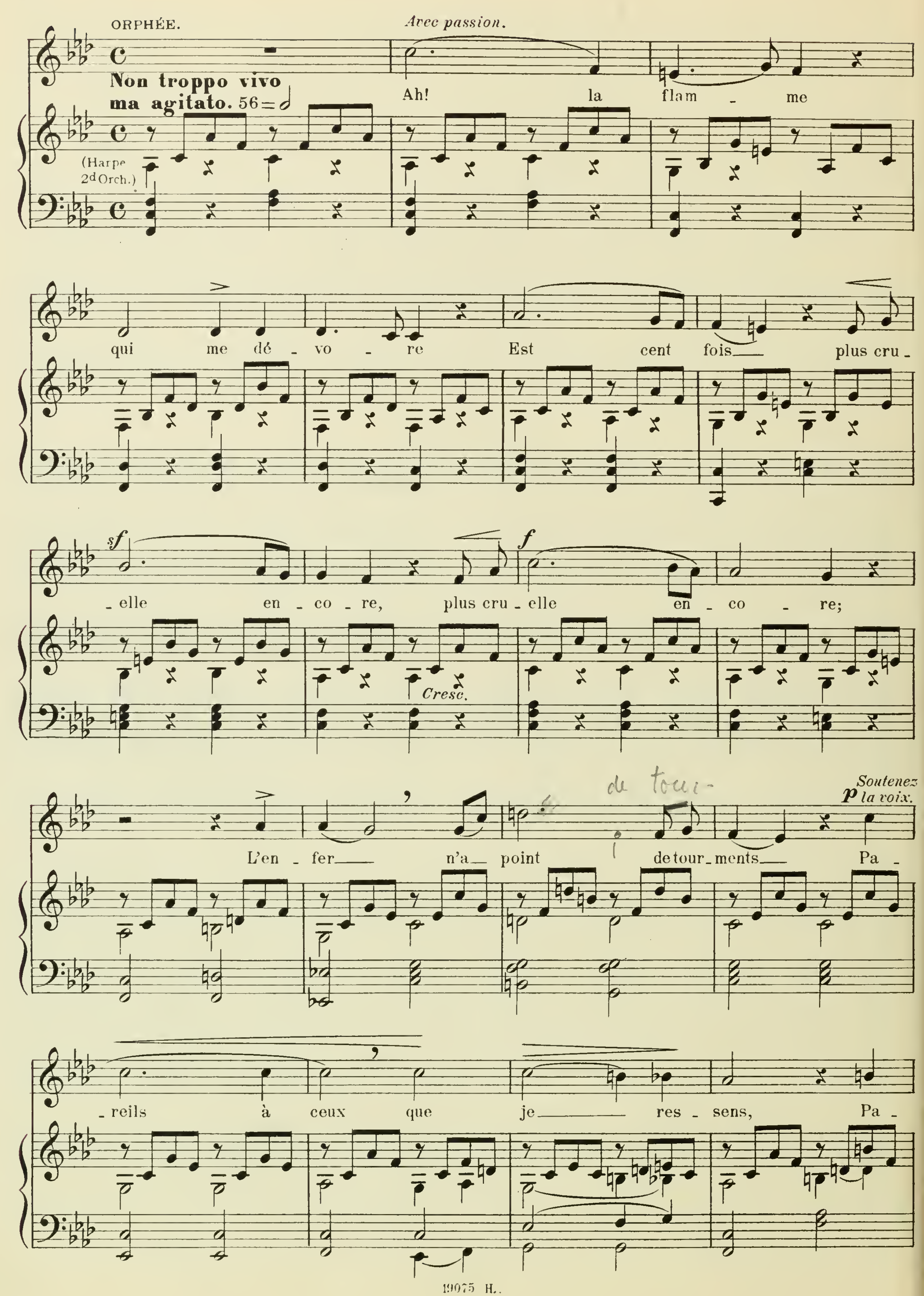
_jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

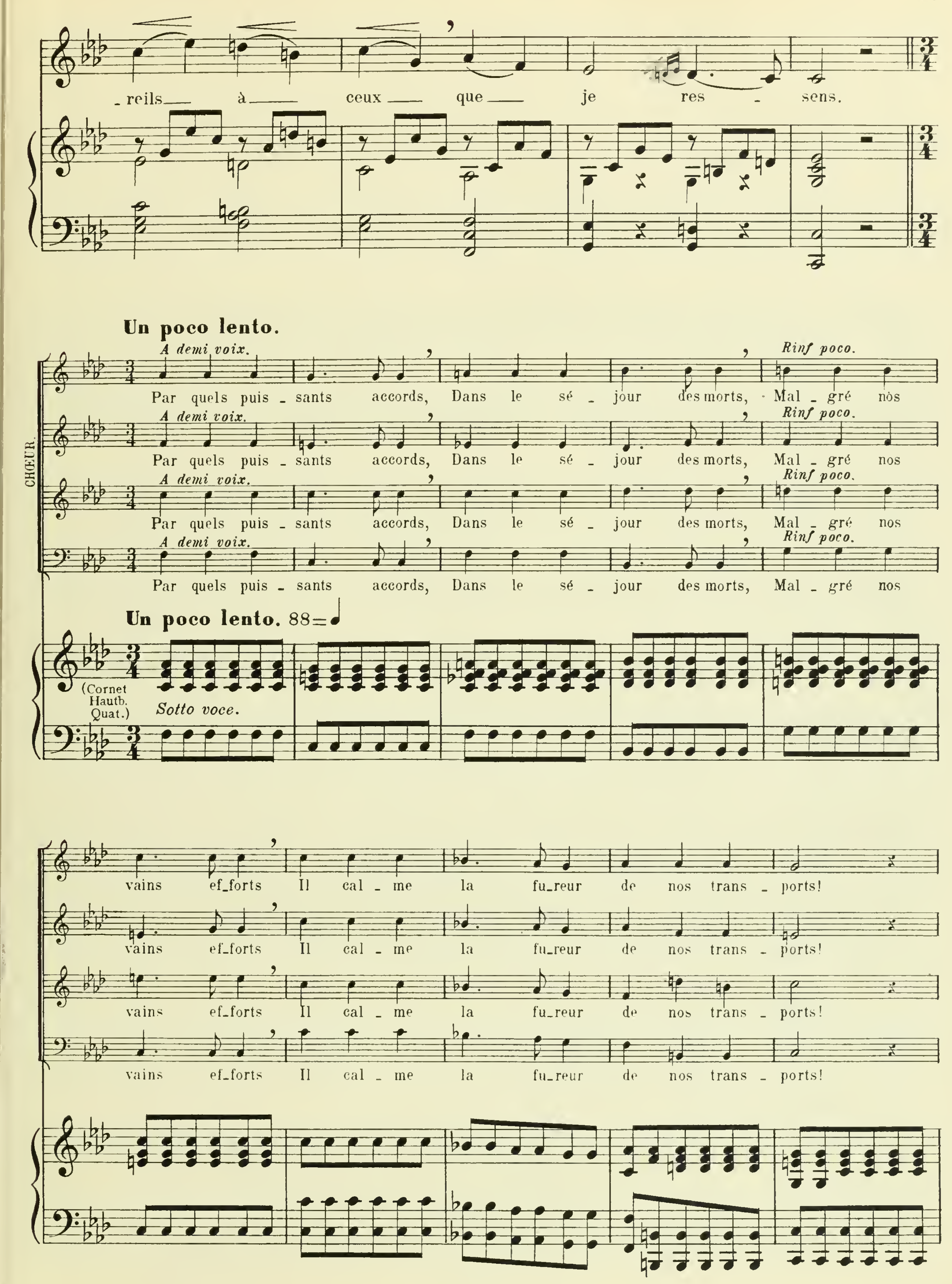
_jour af_freux Des re_mords dé - vo_rants Et des gé - mis - sements, Et des tour -

sf *sf* *sf*

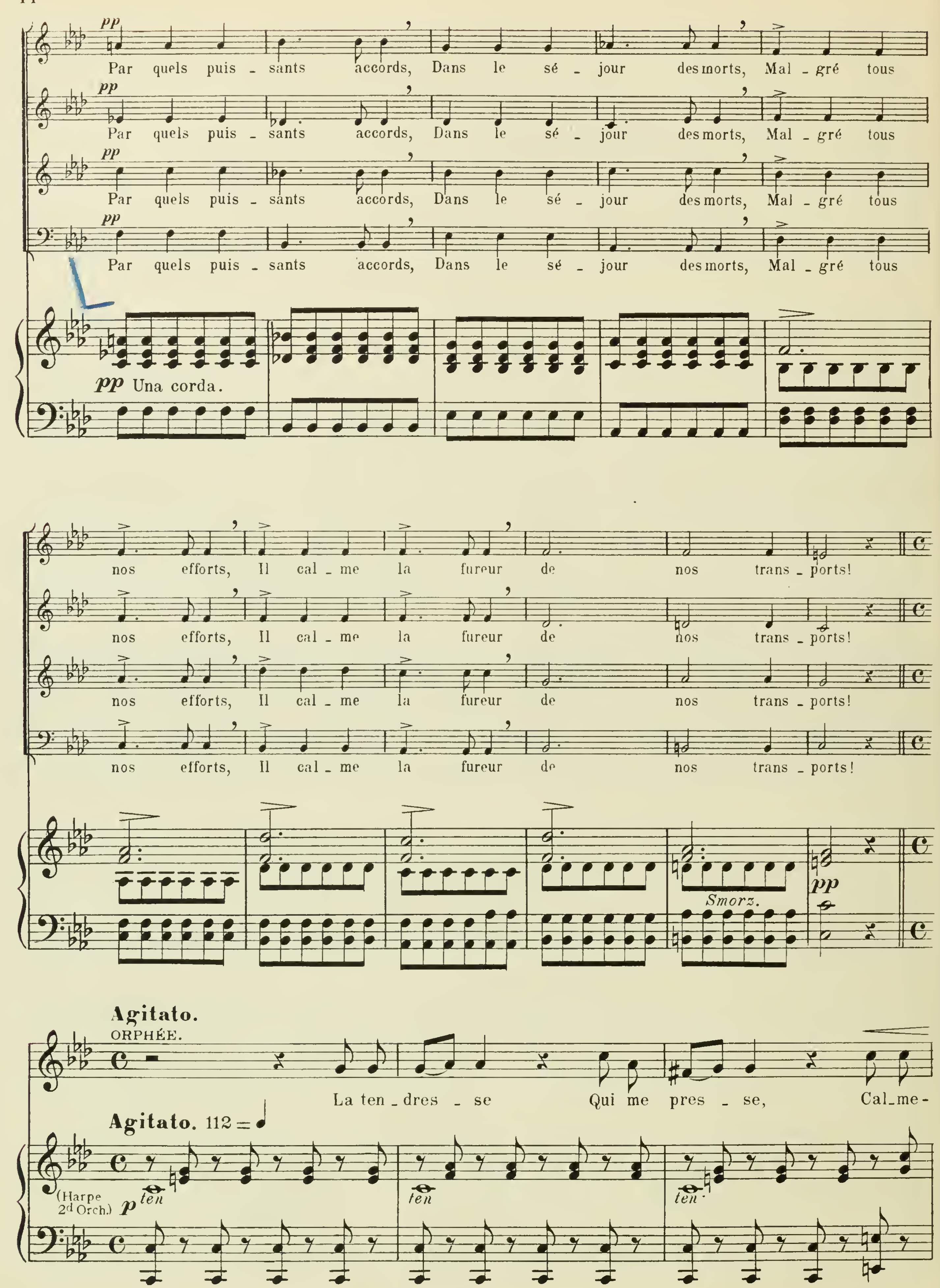

_ments.__ Qui t'a _ mène en ces lieux, Mor _ tel pré _ somp _ tu_eux?
_ments.__ Qui t'a _ mène en ces lieux, Mor _ tel pré _ somp _ tu_eux?
_ments.__ Qui t'a _ mène en ces lieux, Mor _ tel pré _ somp _ tu_eux?
_ments. Qui t'a _ mène en ces lieux, Mor _ tel pré _ somp _ tu_eux?
Animato. 132 = ♩
Qui? C'est le sé _ jour af _ freux,
Qui? C'est le sé _ jour af _ freux,
Qui? C'est le sé _ jour af _ freux,
Qui? C'est le sé _ jour af _ freux,
col basso
Animato. 132 = ♩
f assai.
Des re _ mords dé _ vo _ rants; C'est le sé _
Des re _ mords dé _ vo _ rants; C'est le sé _
Des re _ mords dé _ vo _ rants; C'est le sé _
re _ mords dé _ vo _ rants; C'est le sé _


A
T
_jour af_freux Des re_mords dé_vo_rants,
Et des gé_mis_se_ments, Et des tour_
_ments, Et des tour_ments.
sf


ORPHÉE.
Avec passion.
Non troppo vivo ma agitato. 56 = 𝅗𝅥
Ah! la flam - me
(Harpe 2d Orch.)
qui me dé - vo - re Est cent fois plus cru -
- elle en - co - re, plus cru - elle en - co - re;
Cresc.
L'en - fer n'a point de tour - ments Pa -
de tour-
Soutenez la voix.
- reils à ceux que je res - sens, Pa -



_reils à ceux que je res - sens.
Un poco lento.
A demi voix.
Rinf poco.
Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré nos
CHŒUR.
Un poco lento. 88=♩
(Cornet Hautb. Quat.)
Sotto voce.
vains ef_forts Il cal - me la fu_reur de nos trans - ports!


pp
Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
Par quels puis - sants accords, Dans le sé - jour des morts, Mal - gré tous
pp Una corda.
nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
nos efforts, Il cal - me la fureur de nos trans - ports!
Smorz.
pp
Agitato.
ORPHÉE.
La ten - dres - se Qui me pres - se, Cal - me-
Agitato. 112 =
(Harpe 2d Orch.) p
ten

-ra vo-tre fu-reur, Oui! mes lar-mes, mes a-lar-mes Fléchi-

-ront vo-tre ri-gueur: Mes a-lar-mes, Mes lar-mes fléchi-

Rinf *sf* Rinf *sf*

sf

-ront vo - tre ri-gueur, Fléchi-ront vo - tre ri-gueur.

sf

Andante.

CHŒUR

p Quels chants doux et touchants! Quels ac-cords ra-vissants! *Rinf poco.* De si ten-
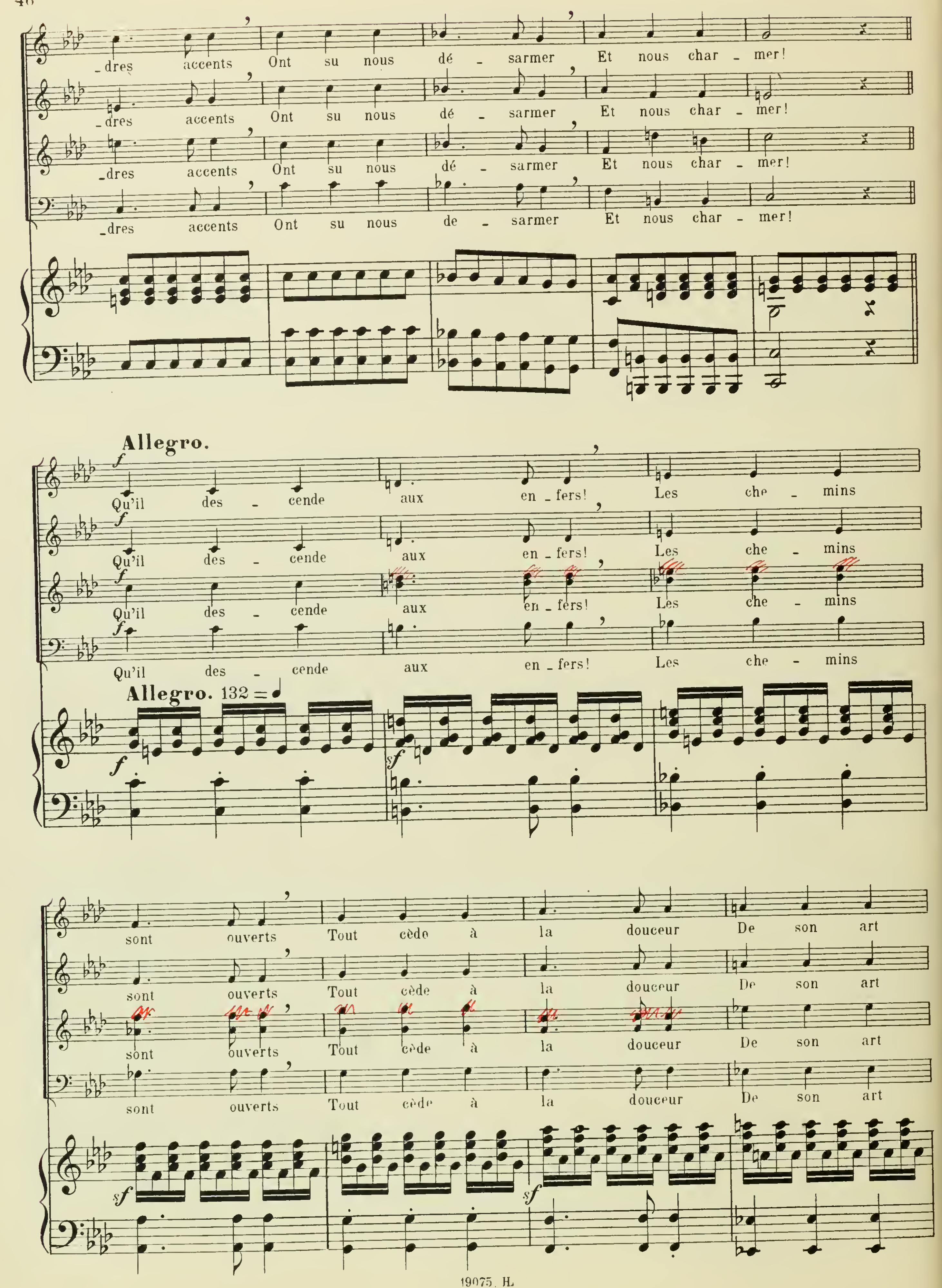
p Quels chants doux et touchants! Quels ac-cords ra-vissants! *Rinf poco.* De si ten-

p Quels chants doux et touchants! Quels ac-cords ra-vissants! *Rinf poco.* De si ten-

p Quels chants doux et touchants! Quels ac-cords ra-vissants! *Rinf poco.* De si ten-

Andante. 80 = ♩

(Hautb Quat.) *p Dolcissimo.* *Rinf. poco.*



_dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
_dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
_dres accents Ont su nous dé - sarmer Et nous char - mer!
_dres accents Ont su nous de - sarmer Et nous char - mer!
Allegro.
Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
Qu'il des - cende aux en - fers! Les che - mins
Allegro. 132 =
sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
sont ouverts Tout cède à la douceur De son art
sont ouverts Tout cède à la douceur De son art



meno f

en _ chanteur; Il est vain _ queur! Tout cède à

en _ chanteur; Il est vain _ queur! Tout cède à

en _ chanteur; Il est vain _ queur! Tout cède à

en _ chanteur; Il est vain _ queur! Tout cède à

sf *meno f*

la dou_ceur De son art en _ chanteur; Il est vain _

la dou_ceur De son art en _ chanteur; Il est vain _

la dou_ceur De son art en _ chanteur; Il est vain _

la dou_ceur De son art en _ chanteur; Il est vain _

Dim.

mf
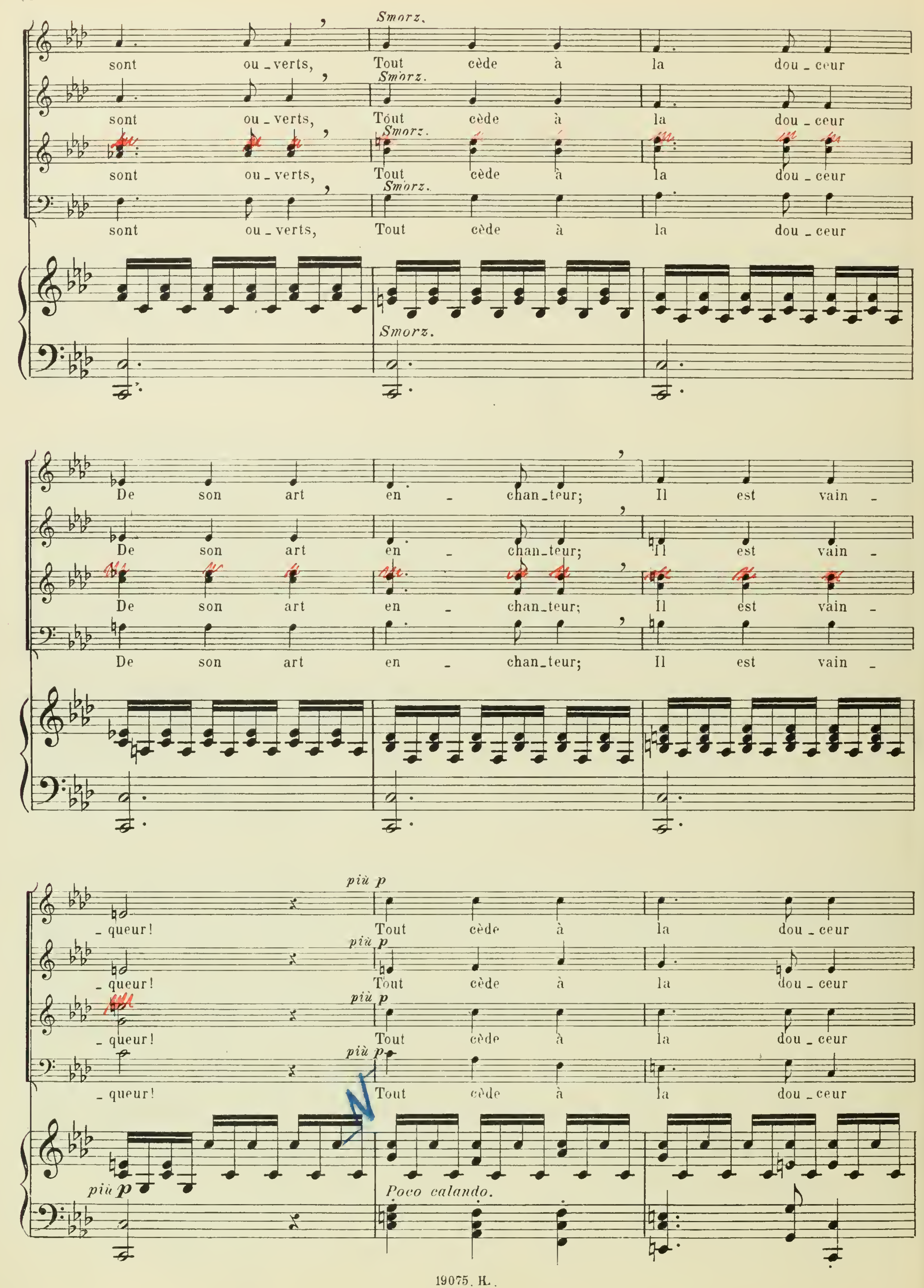
_ queur! Qu'il des _ cende aux en_fers! Les che _ mins

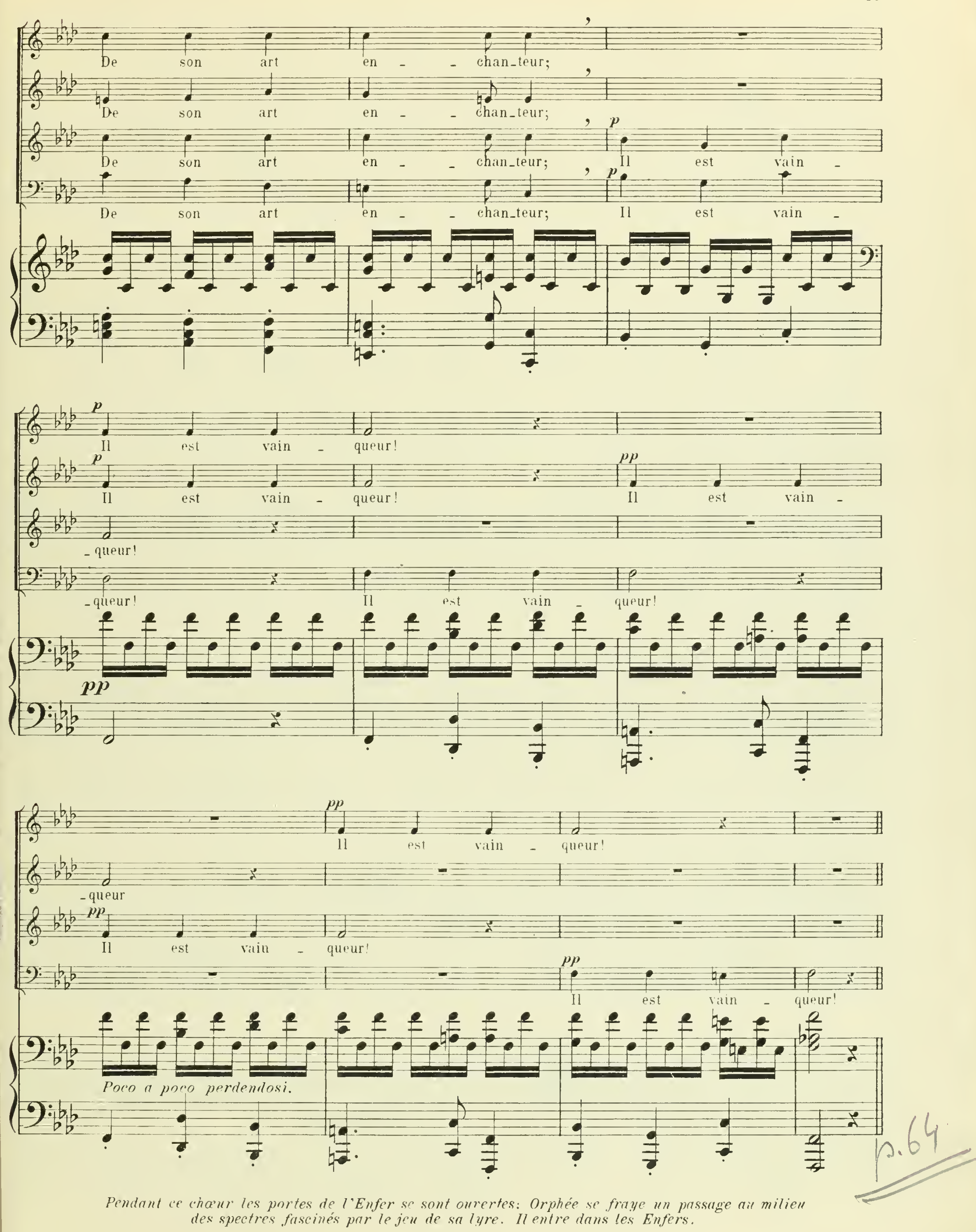
_ queur! Qu'il des _ cende aux en_fers! Les che _ mins

_ queur! Qu'il des _ cende aux en_fers! Les che _ mins

_ queur! Qu'il des _ cende aux en_fers! Les che _ mins

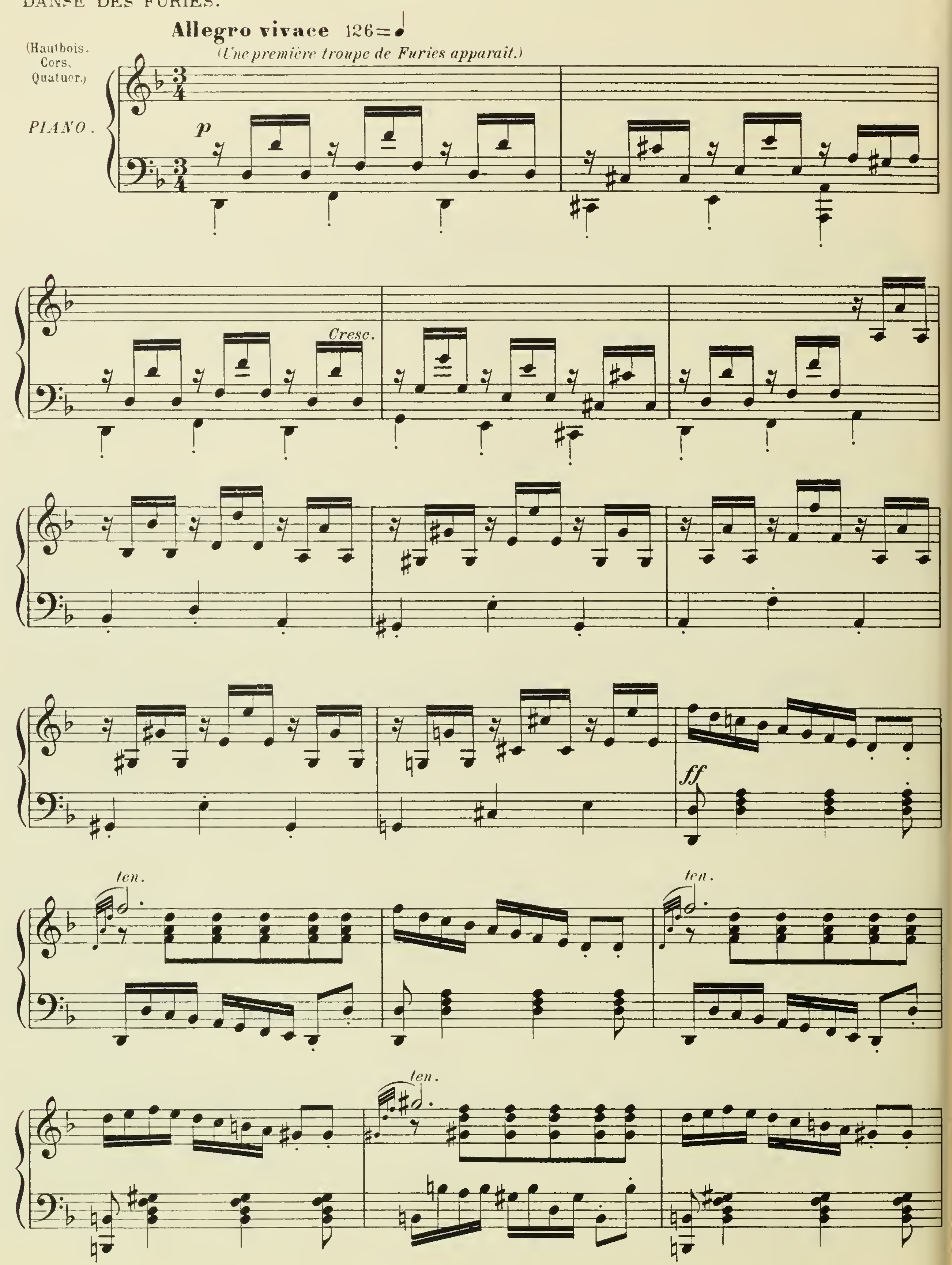
mf

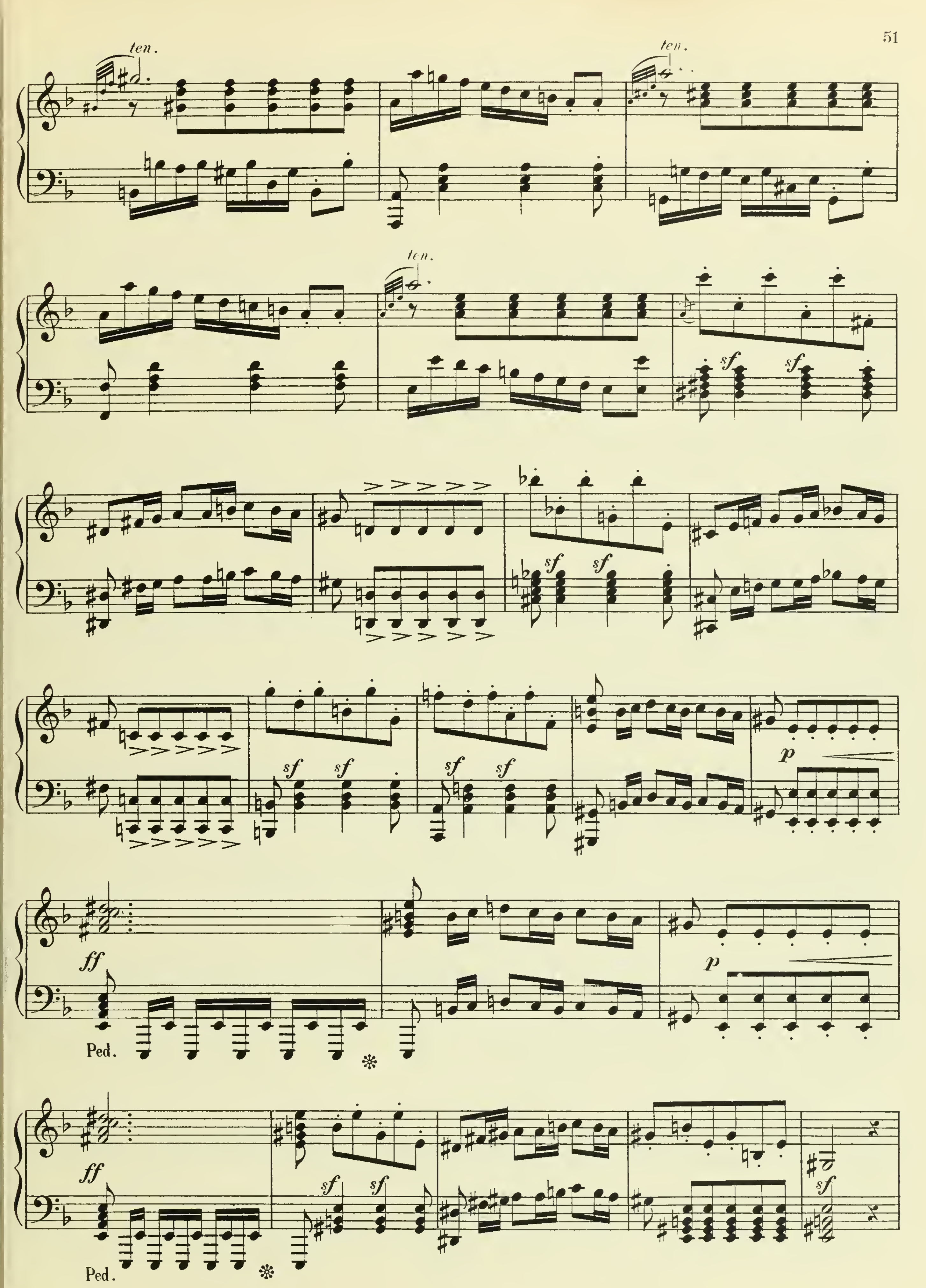

Smorz.
sont ou_verts, Tout cède à la dou_ceur
De son art en _ chan_teur; Il est vain _
_queur!
più p
Tout cède à la dou_ceur
Poco calando.
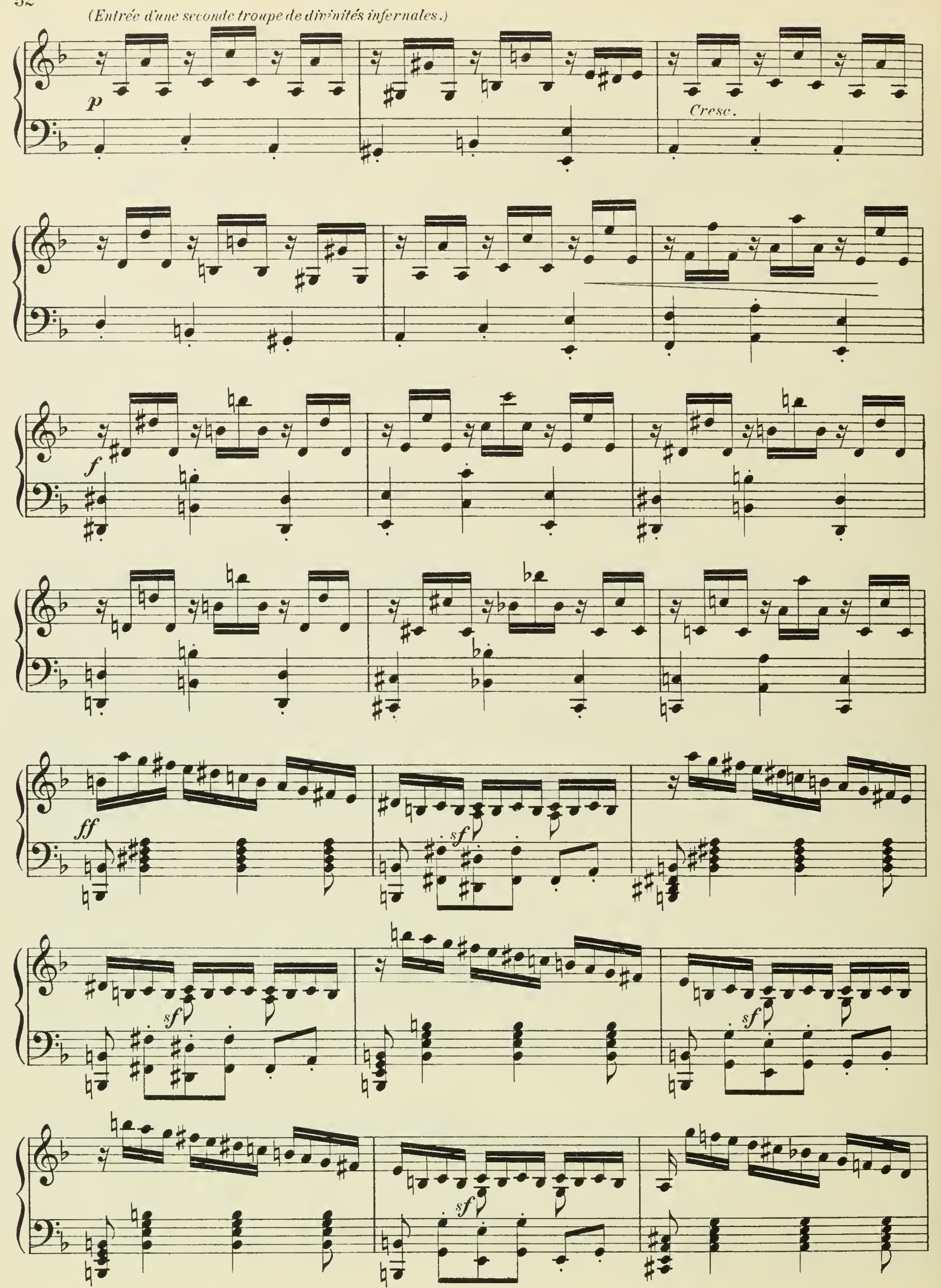


Pendant ce chœur les portes de l'Enfer se sont ouvertes: Orphée se fraye un passage au milieu des spectres fascinés par le jeu de sa lyre. Il entre dans les Enfers.

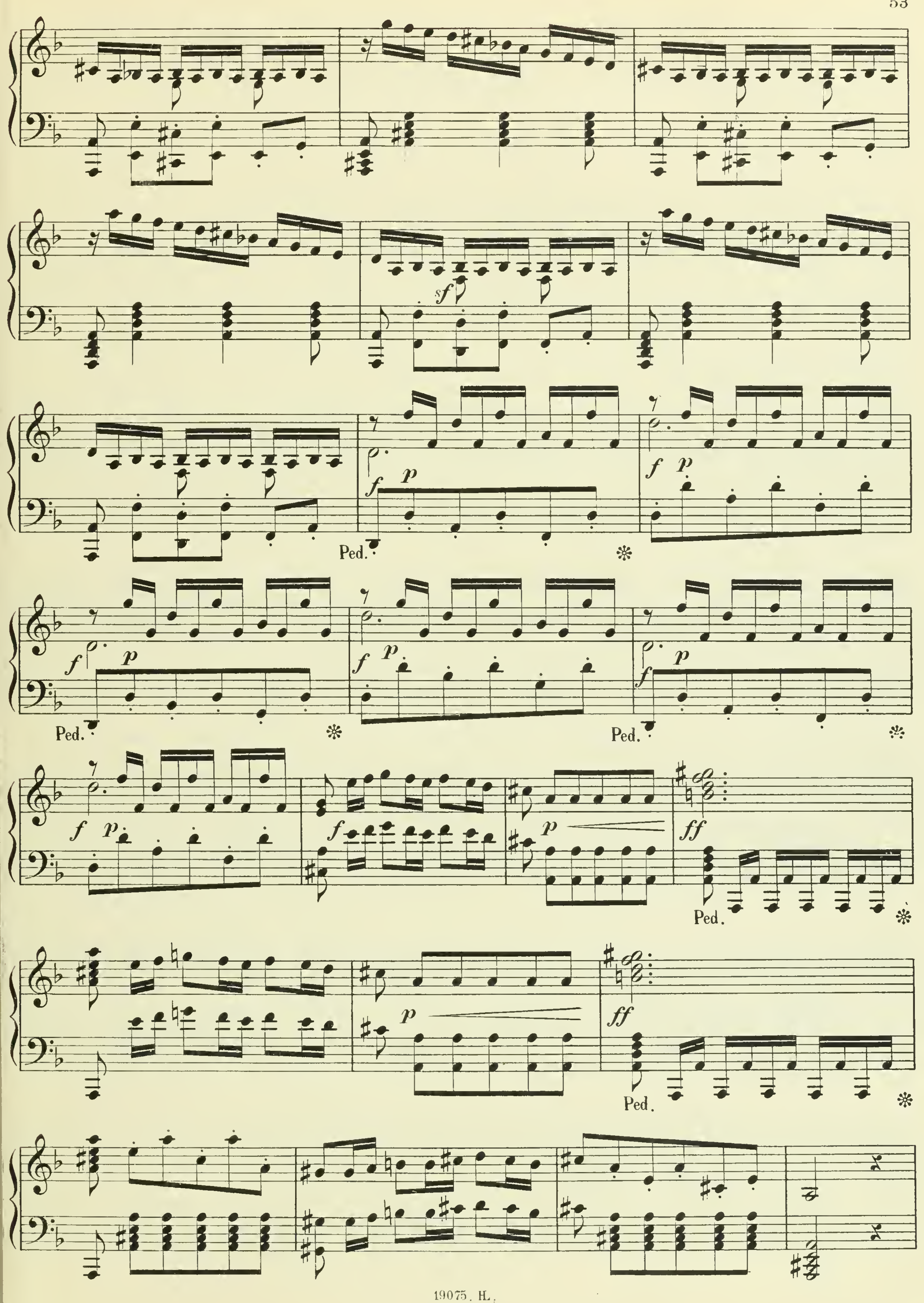
DANSE DES FURIES.
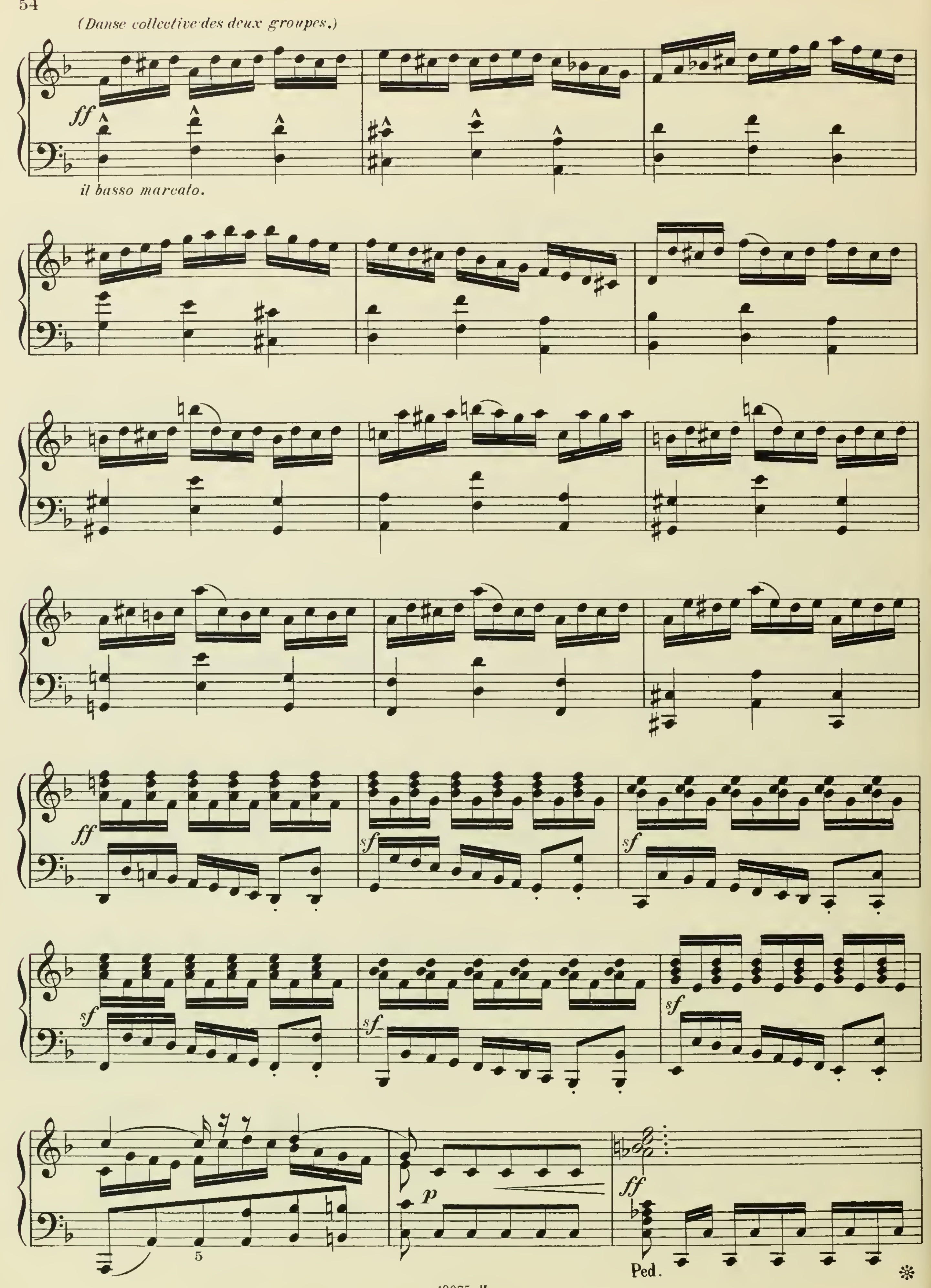


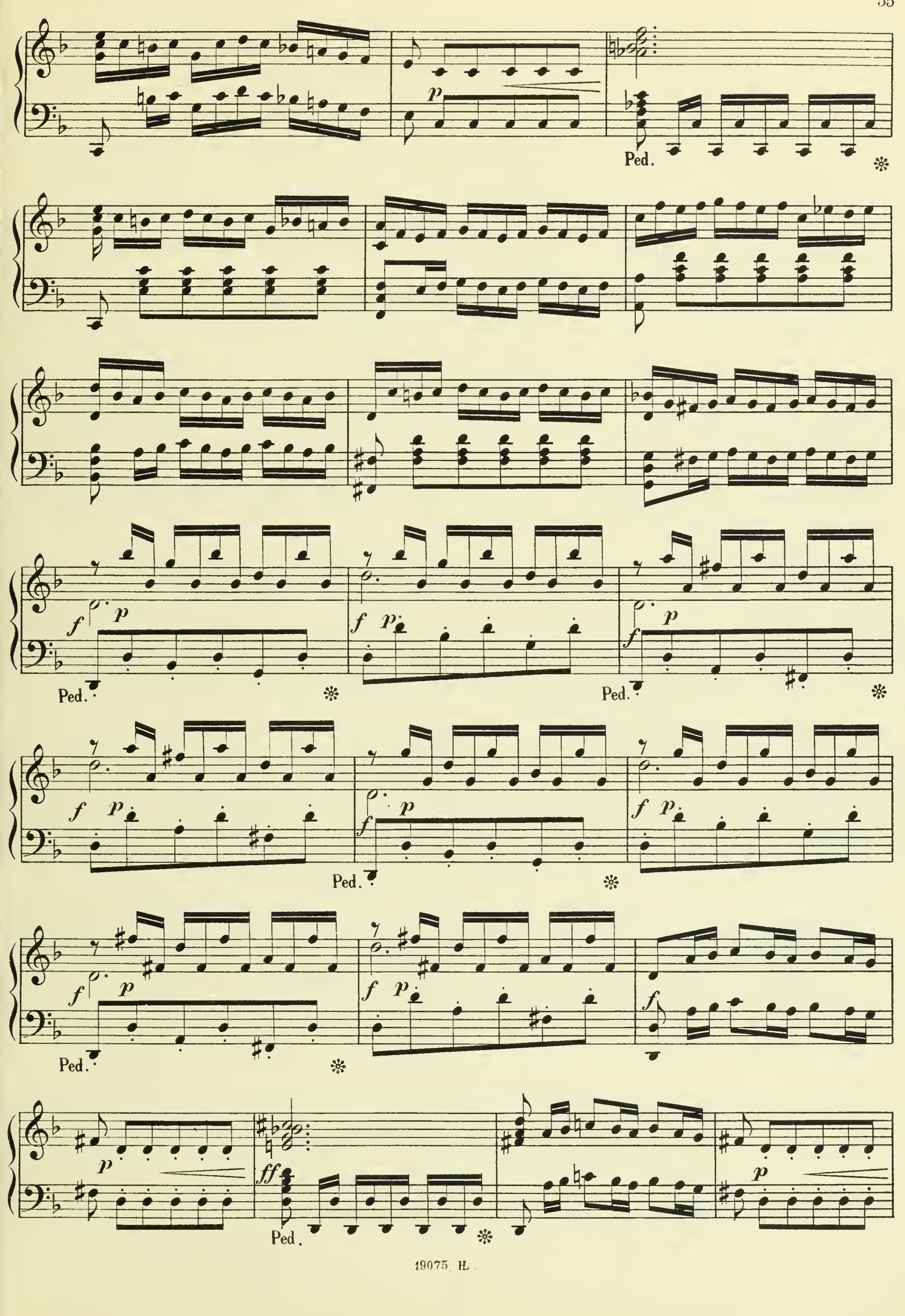

ten.
ten.
ten.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
ff
Ped.
p
ff
Ped.
sf
sf
sf

(Entrée d'une seconde troupe de divinités infernales.)
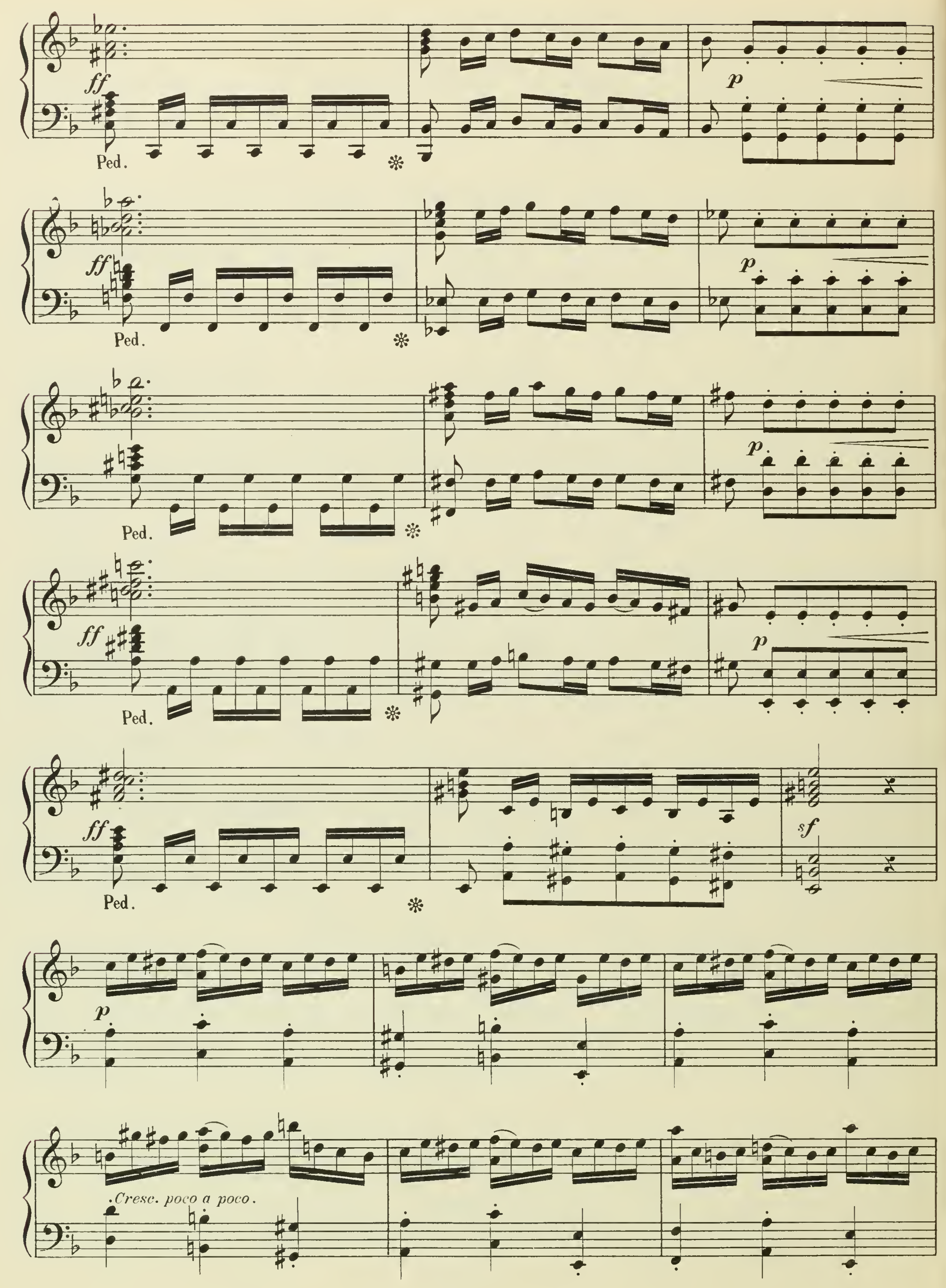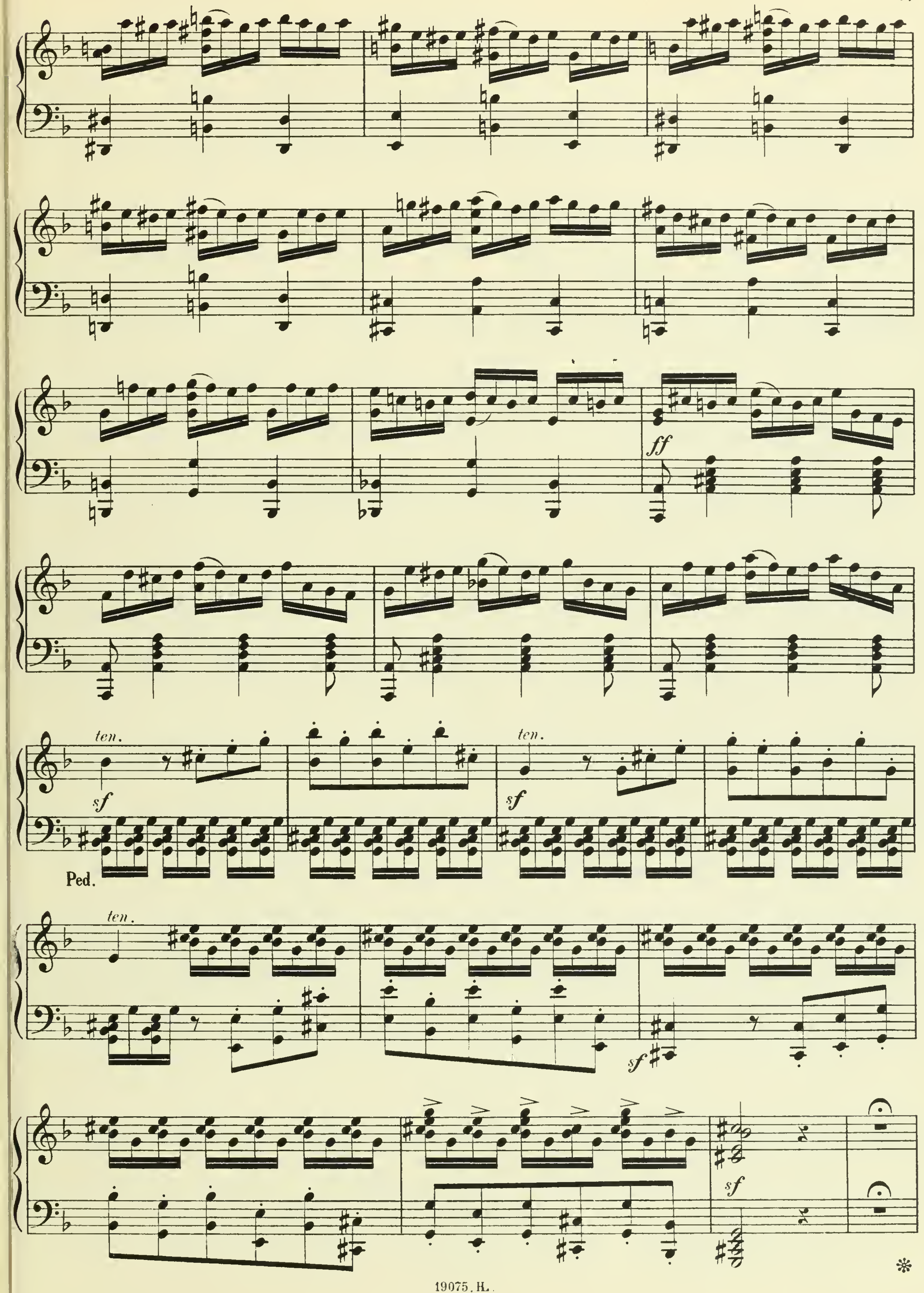



sf
f
p
Ped.
ff


(Danse collective des deux groupes.)
ff
il basso marcato.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
p
ff
Ped.

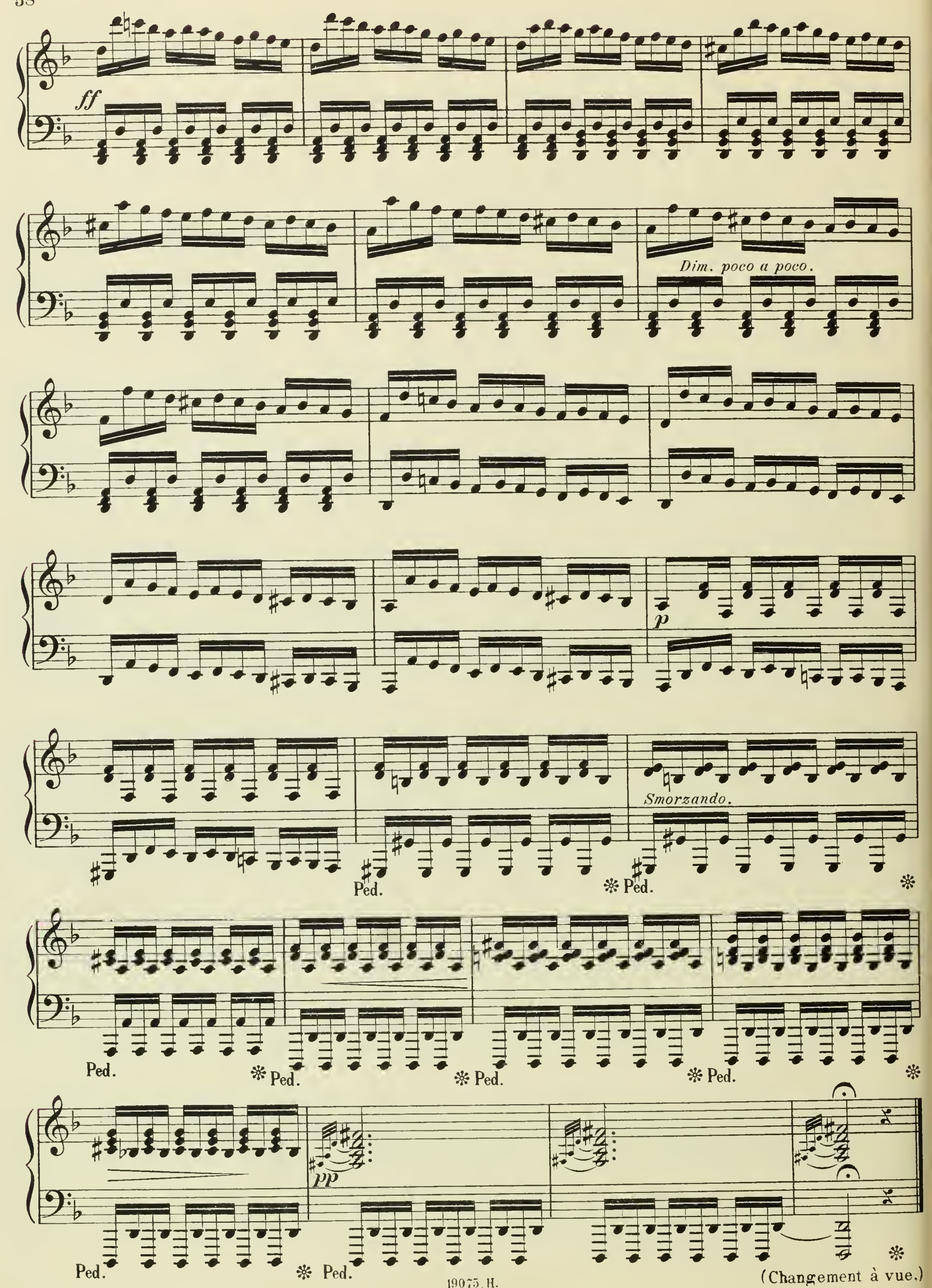


p
Ped.
f
p
ff


ff
Ped.
p
ff
Ped.
p
Ped.
p
ff
Ped.
p
ff
Ped.
sf
p
Cresc. poco a poco.



ff
ten.
sf
Ped.
ten.
sf
ten.
sf
sf

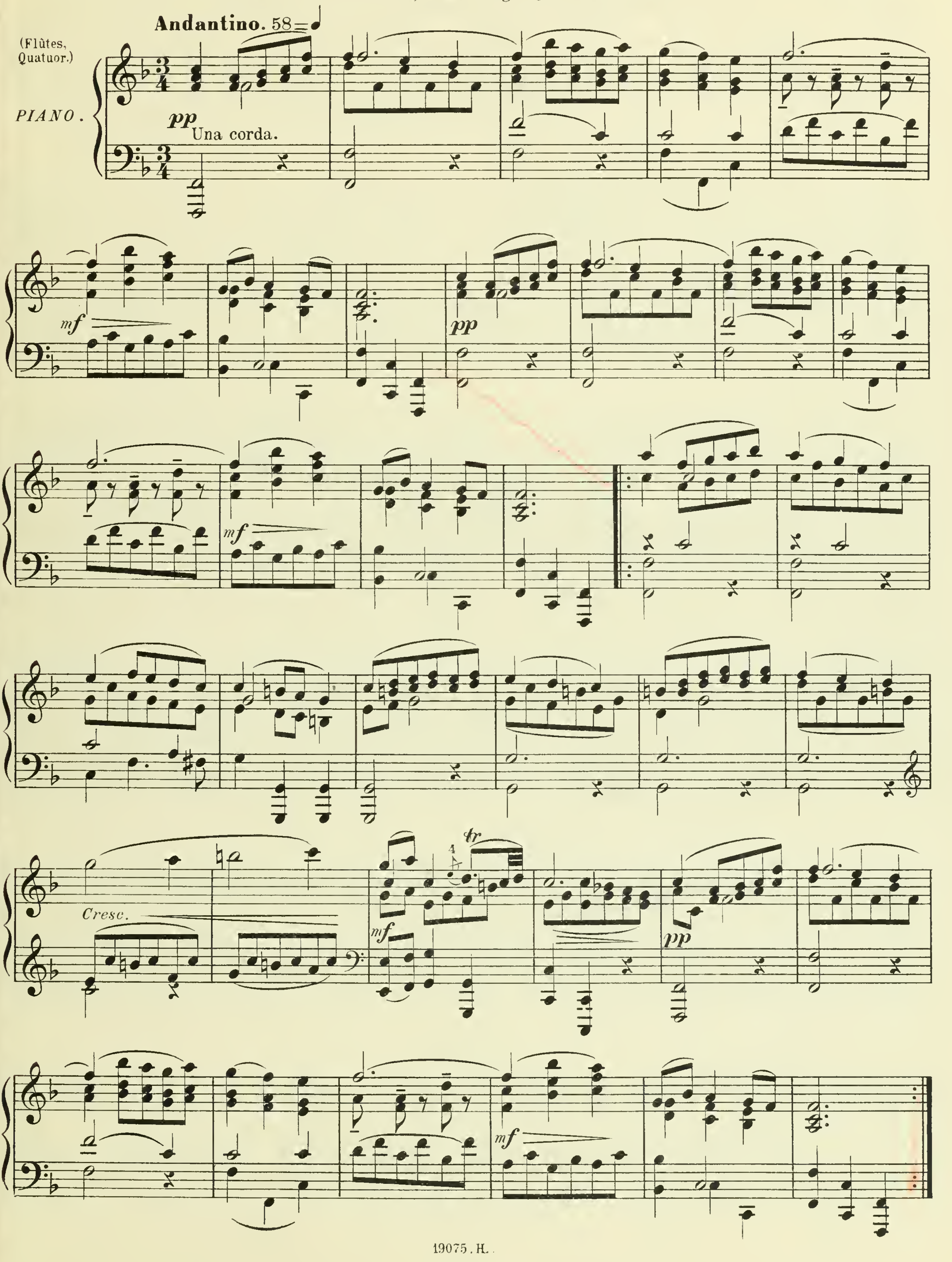

ff
Dim. poco a poco.
p
Smorzando.
Ped.
pp
(Changement à vue.)

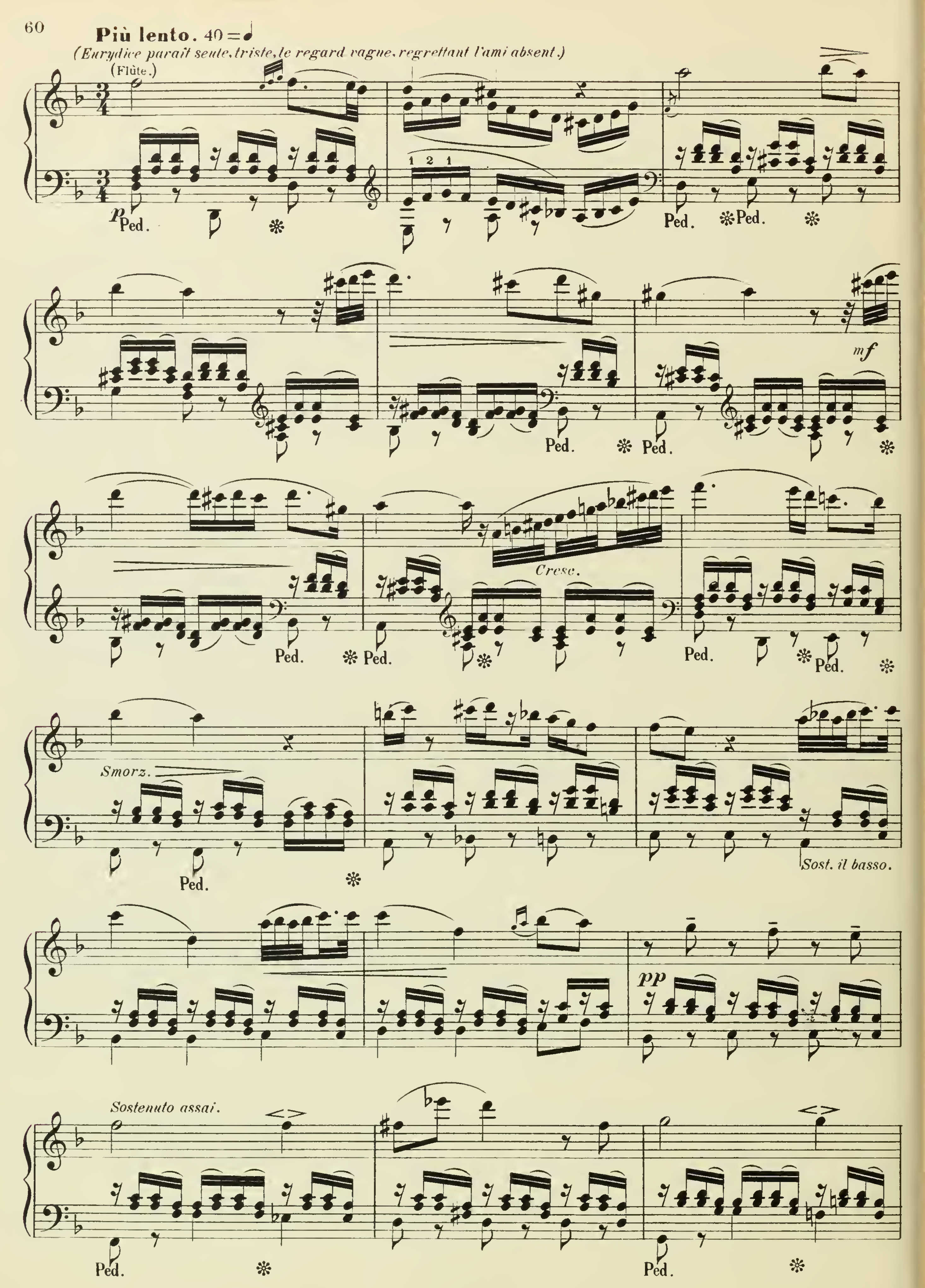
SCÈNE II

Les Champs-Elysées.

La scène, d'abord éclairée faiblement comme par le crépuscule du matin, se remplit peu à peu de lumière.

D'abord EURYDICE *seule, ensuite des groupes d'*OMBRES HEUREUSES.




Più lento. 40 = ♩
(Eurydice paraît seule, triste, le regard vague, regrettant l'ami absent.)
(Flûte.)
p
Ped.
Cresc.
Smorz.
Sost. il basso.
pp
Sostenuto assai.



Sostenuto.

Cresc. ten. Smorz.

mf

pp

Rinf. poco.

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊

Cresc.

Sost.

ten. Smorz.

mf

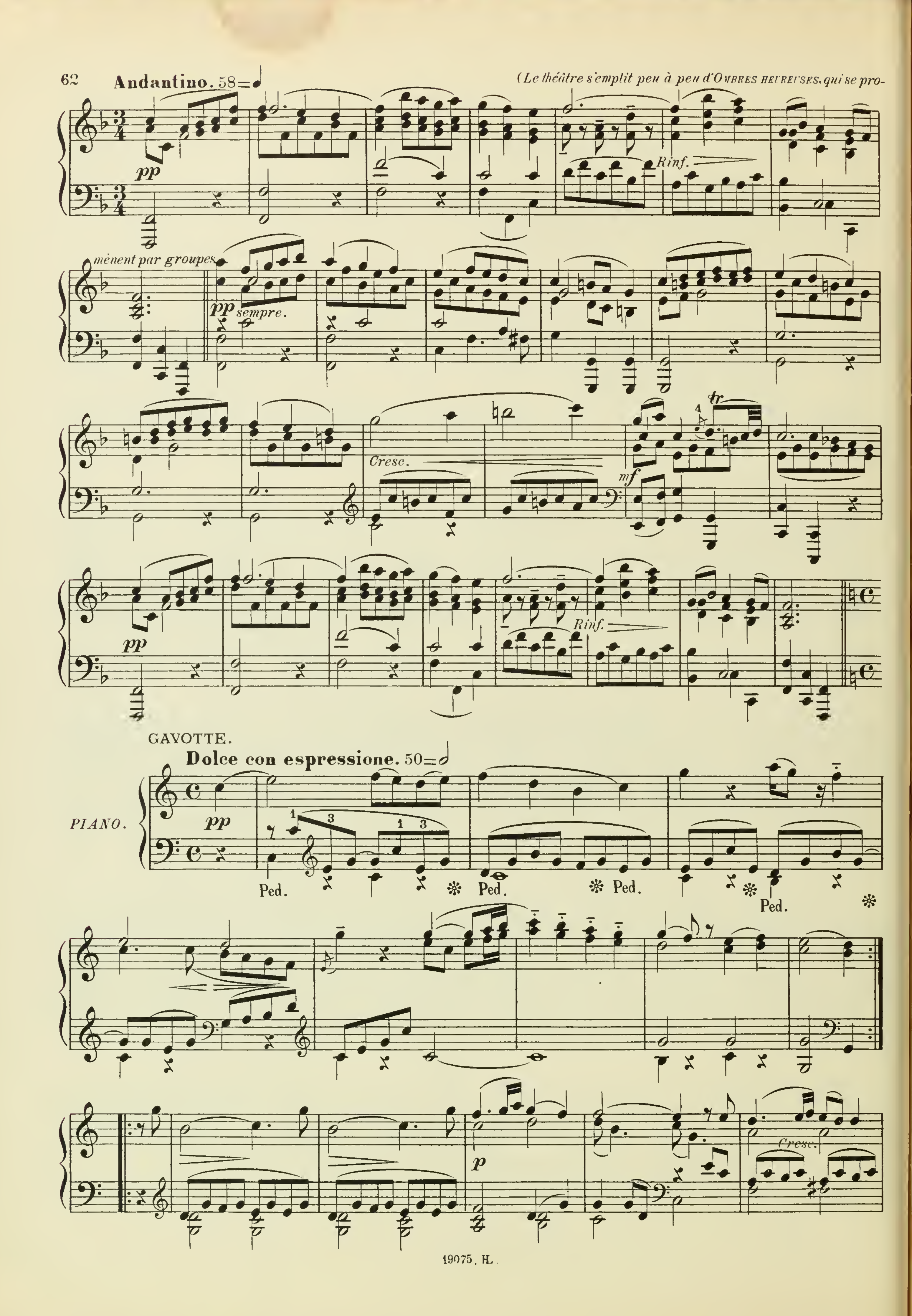
pp
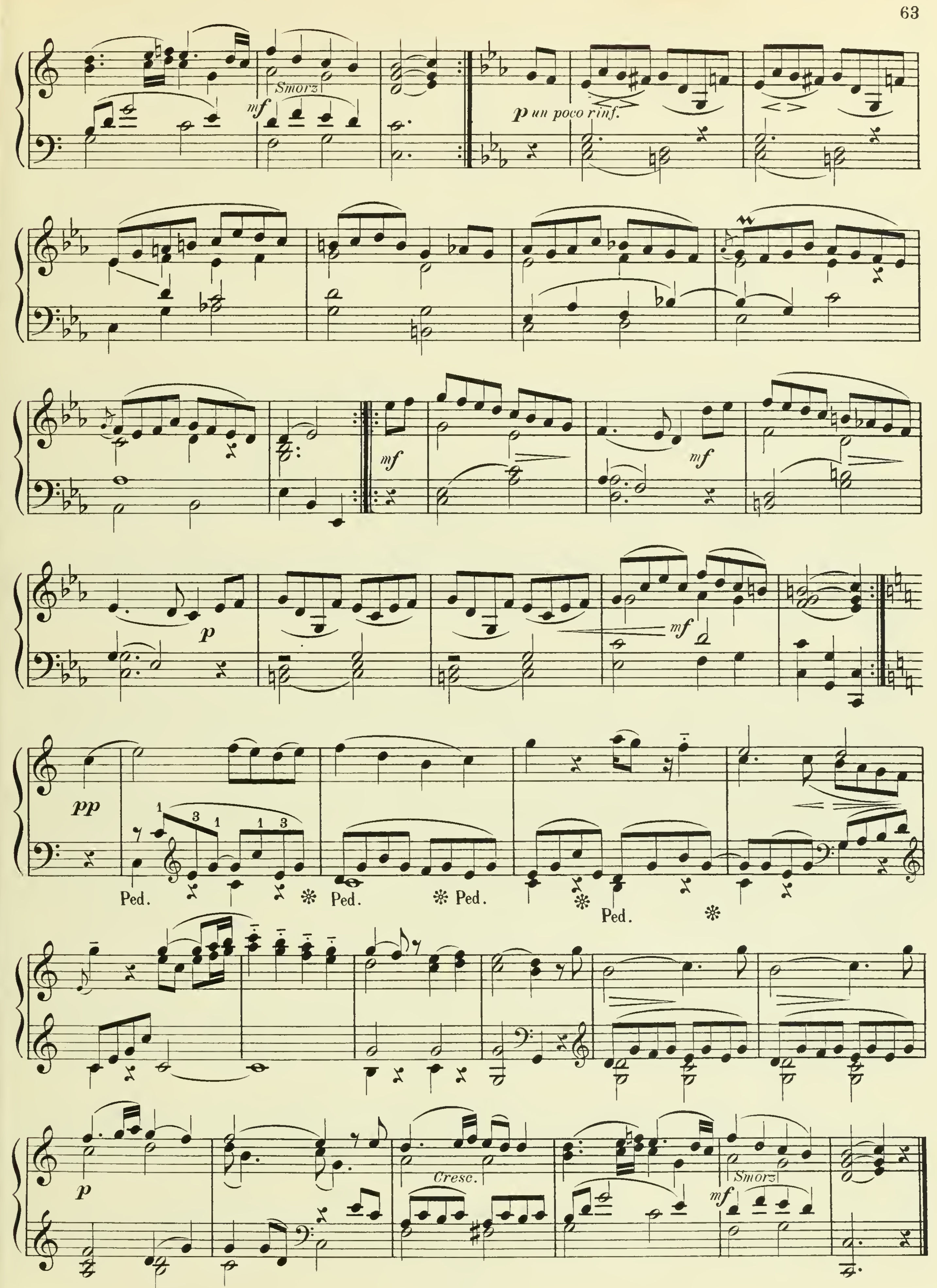
Ped. ❊ Ped. ❊

(Eurydice s'éloigne.)

Rinf. poco.

Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊ Ped. ❊


Andantino. 58=♩
(Le théâtre s'emplit peu à peu d'OMBRES HEUREUSES, qui se pro-
mènent par groupes.)
pp
Rinf.
pp sempre.
Cresc.
mf
tr
pp
Rinf.
GAVOTTE.
Dolce con espressione. 50=𝅗𝅥
PIANO.
pp
Ped.
p
Cresc.



mf
Smorz
p un poco rinf.
mf
mf
p
mf
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Cresc.
mf
Smorz

ARIETTE avec CHŒUR.

Andantino grazioso 40=♩.



Une ombre heureuse.

CHŒUR.

SOPRANOS.

CONTRALTOS.

HAUTES-CONTRE et TÉNOR.

BASSES.

Andantino grazioso 40=♩.

(Bassons, Cors, Quatuor.)

PIANO.

p *Cresc.* *mf* *p* *Cresc.*

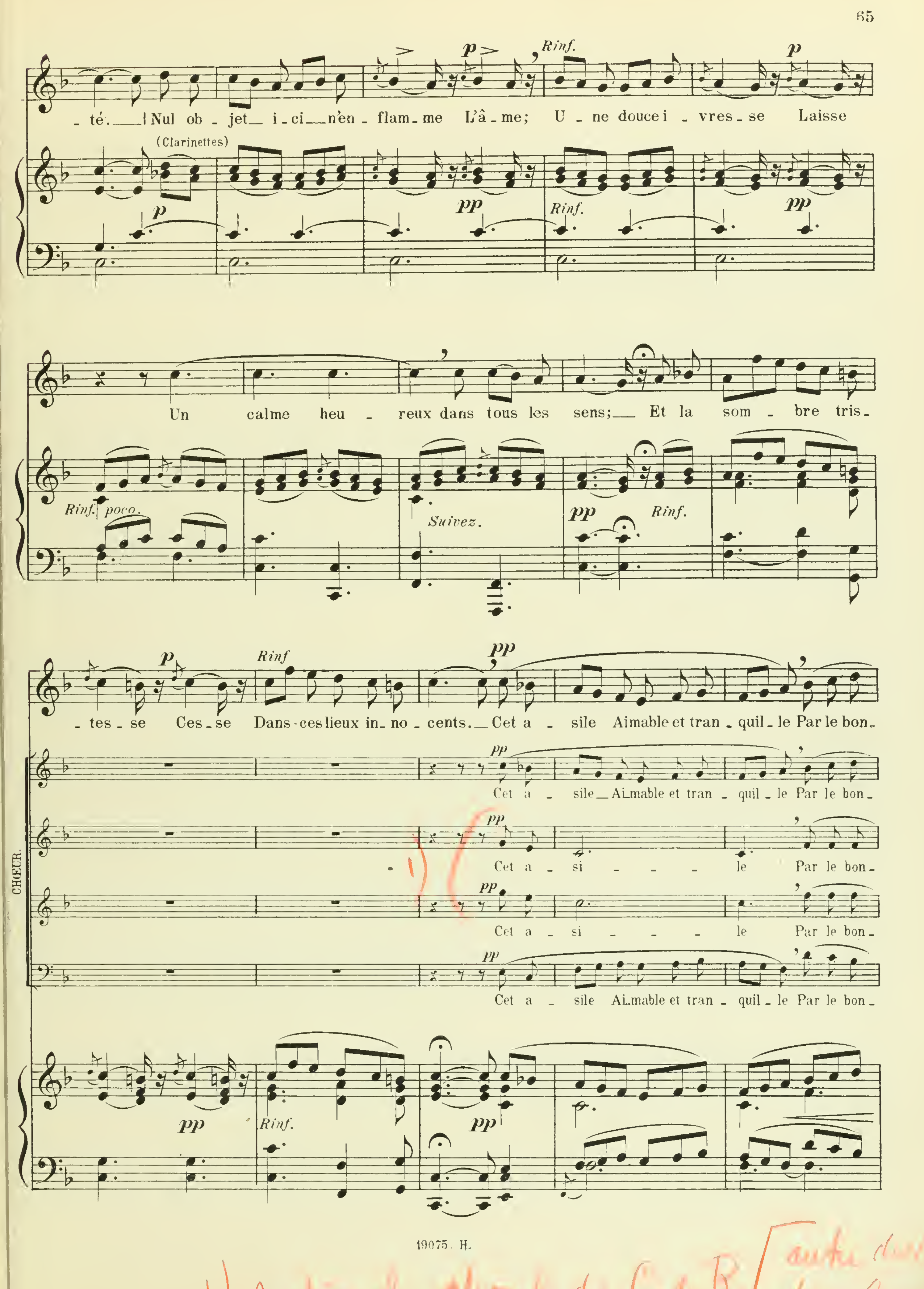
Doux et lié.

Cet a - sile_ Ai_mable et tran - quil - le Par le bon-

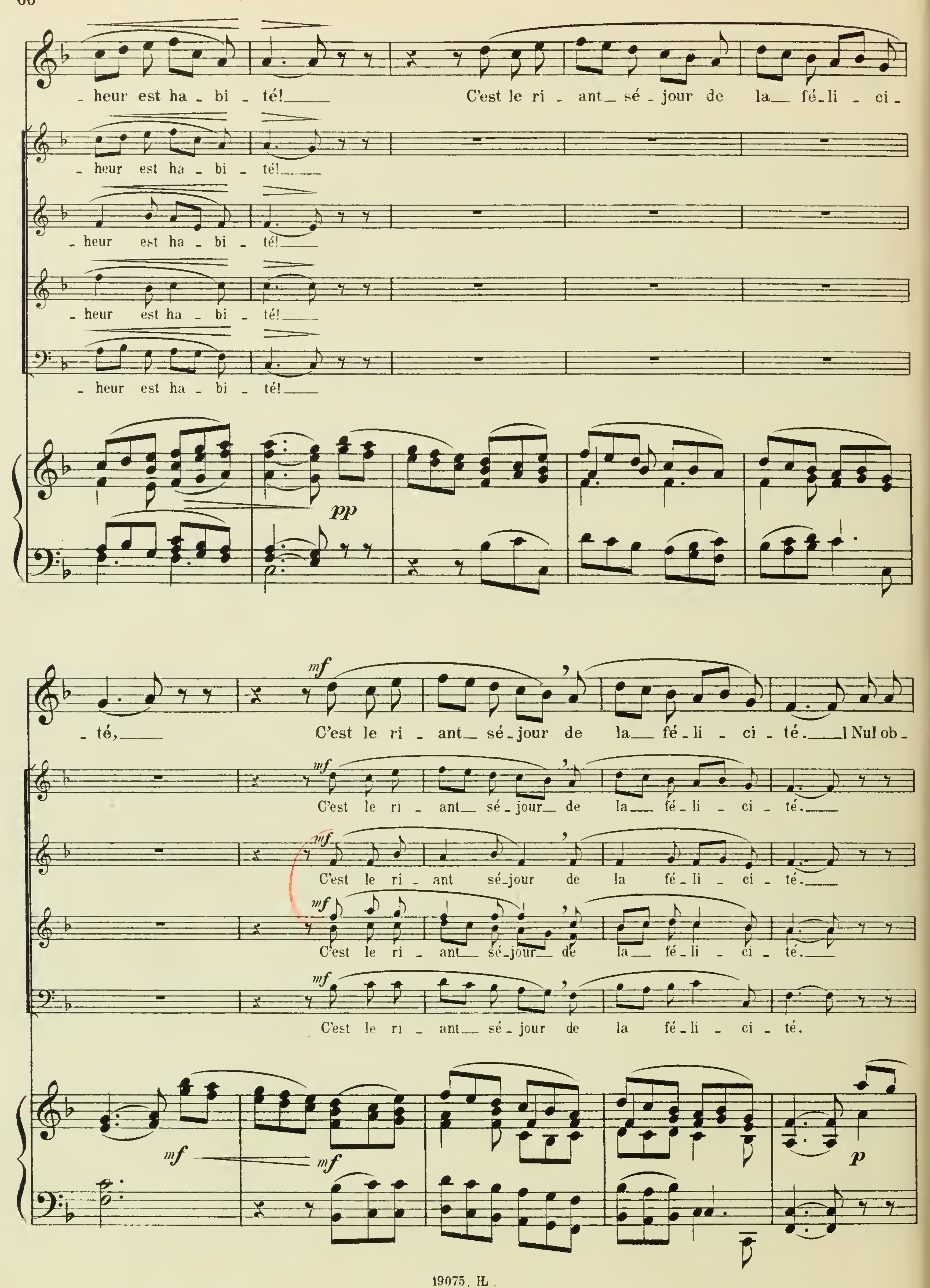
mf *pp*

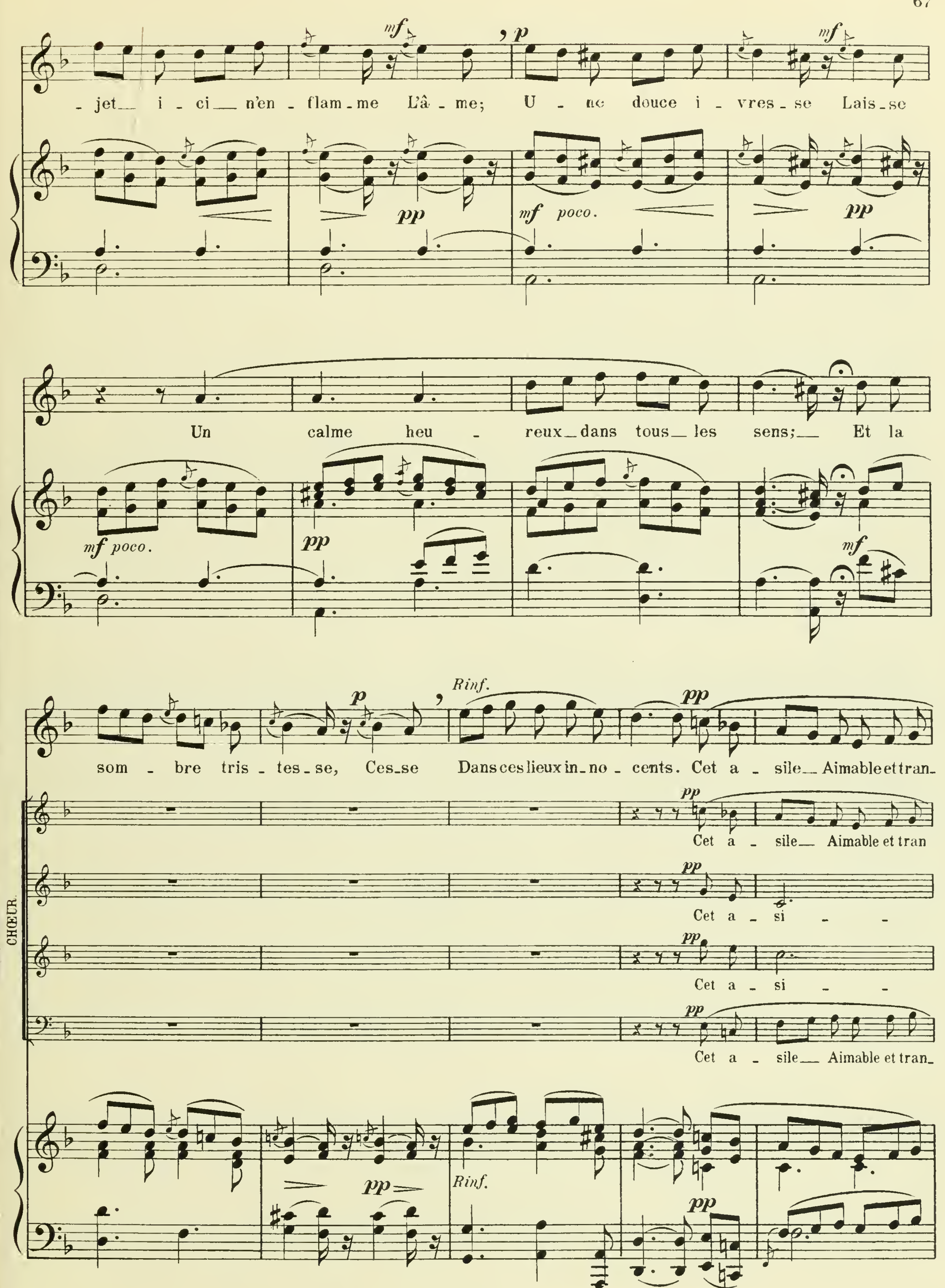
- heur est ha - bi - té;_ C'est le ri - ant_ sé_jour de la_ fé_li - ci -

Rinf. poco.

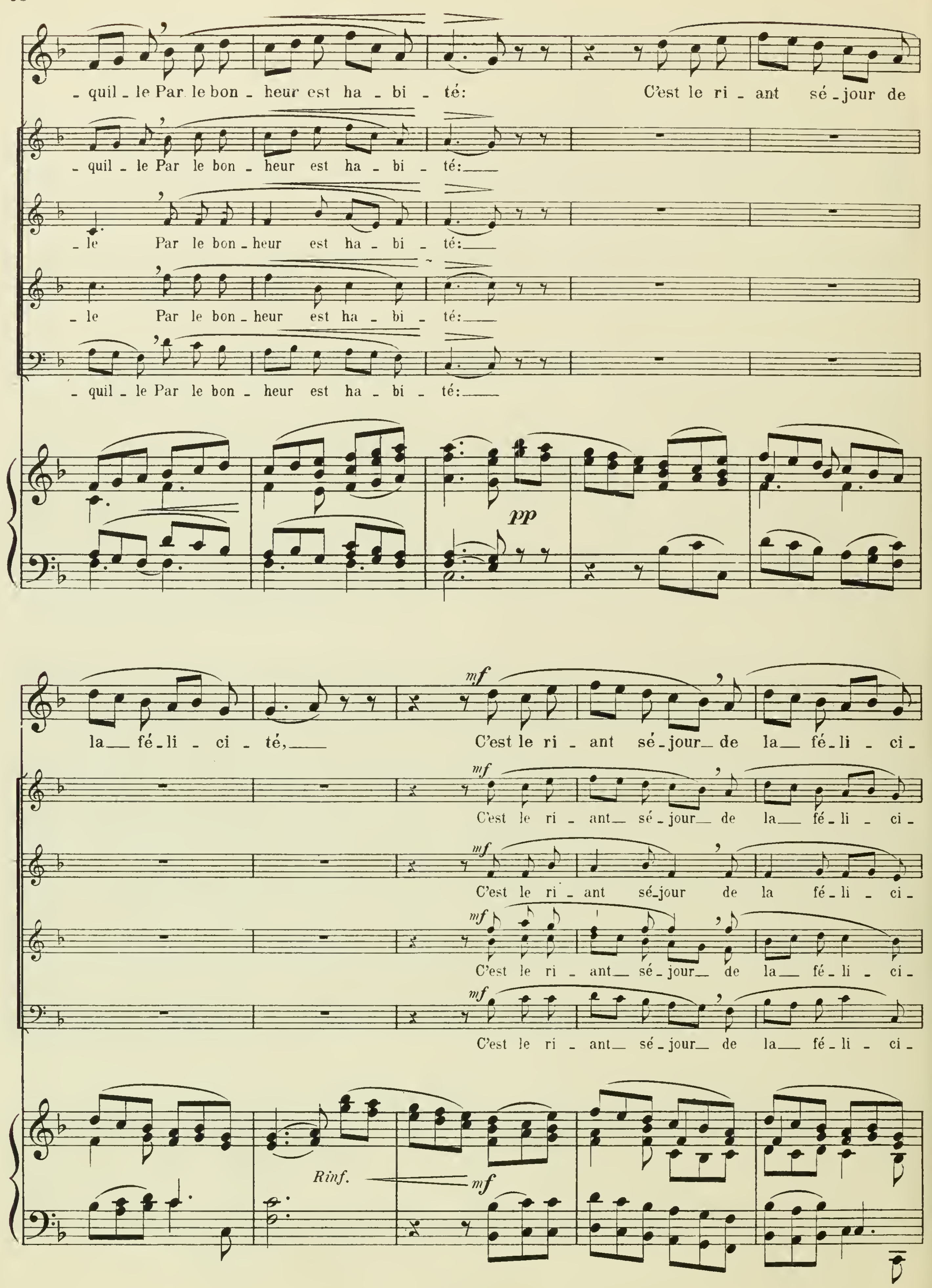


(Clarinettes)
_ té. _ Nul ob _ jet _ i _ ci _ n'en _ flam _ me L'â _ me; U _ ne douce i _ vres _ se Laisse
Un calme heu _ reux dans tous les sens; _ Et la som _ bre tris _
_ tes _ se Ces _ se Dans ces lieux in _ no _ cents. _ Cet a _ sile Aimable et tran _ quil _ le Par le bon _
CHŒUR.
Cet a _ sile _ Ai_mable et tran _ quil _ le Par le bon _
Cet a _ si _ _ _ le Par le bon _
Cet a _ si _ _ _ le Par le bon _
Cet a _ sile Ai_mable et tran _ quil _ le Par le bon _
Rinf.
pp
Suivez.
Rinf. poco.

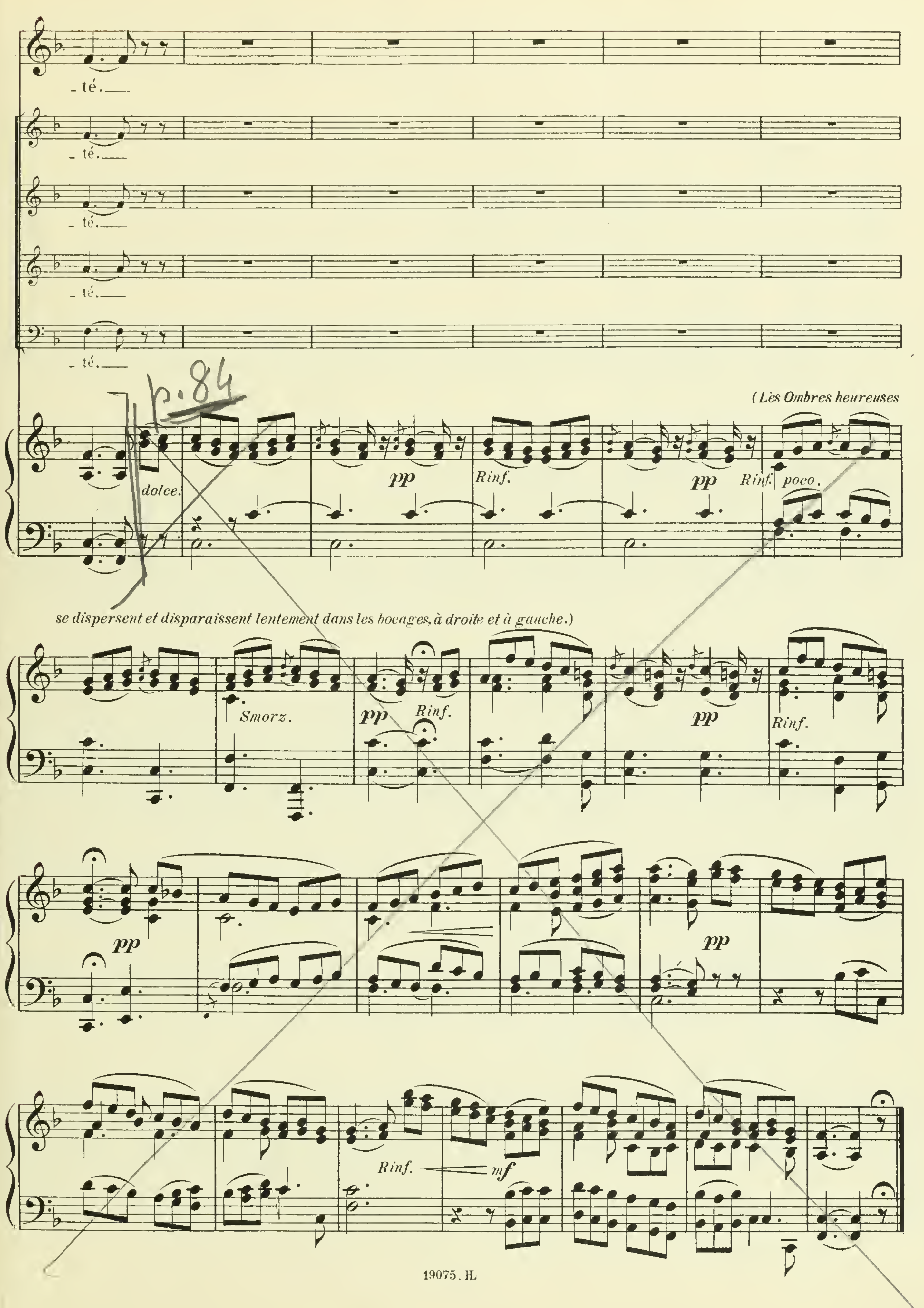

_heur est ha _ bi _ té!
C'est le ri _ ant_ sé _ jour de la_ fé_li _ ci _
_ té,
C'est le ri _ ant_ sé_jour de la_ fé_li _ ci _ té._ Nul ob_
C'est le ri _ ant_ sé_jour_ de la_ fé_li _ ci _ té._
C'est le ri _ ant sé_jour de la fé_li _ ci _ té._
C'est le ri _ ant_ sé_jour_ de la_ fé_li _ ci _ té._
C'est le ri _ ant_ sé_jour de la fé_li _ ci _ té.
mf
pp
p



jet i_ci_ n'en_flam_me L'â_me; U_ne douce i_vres_se Lais_se
mf poco.
pp
Un calme heu_reux_dans tous_les sens;_ Et la
mf poco.
pp
mf
Rinf.
som_bre tris_tes_se, Ces_se Dans ces lieux in_no_cents. Cet a_sile_ Aimable et tran_
CHŒUR.
Cet a_sile_ Aimable et tran
Cet a_si_
Cet a_si_
Cet a_sile_ Aimable et tran_
Rinf.
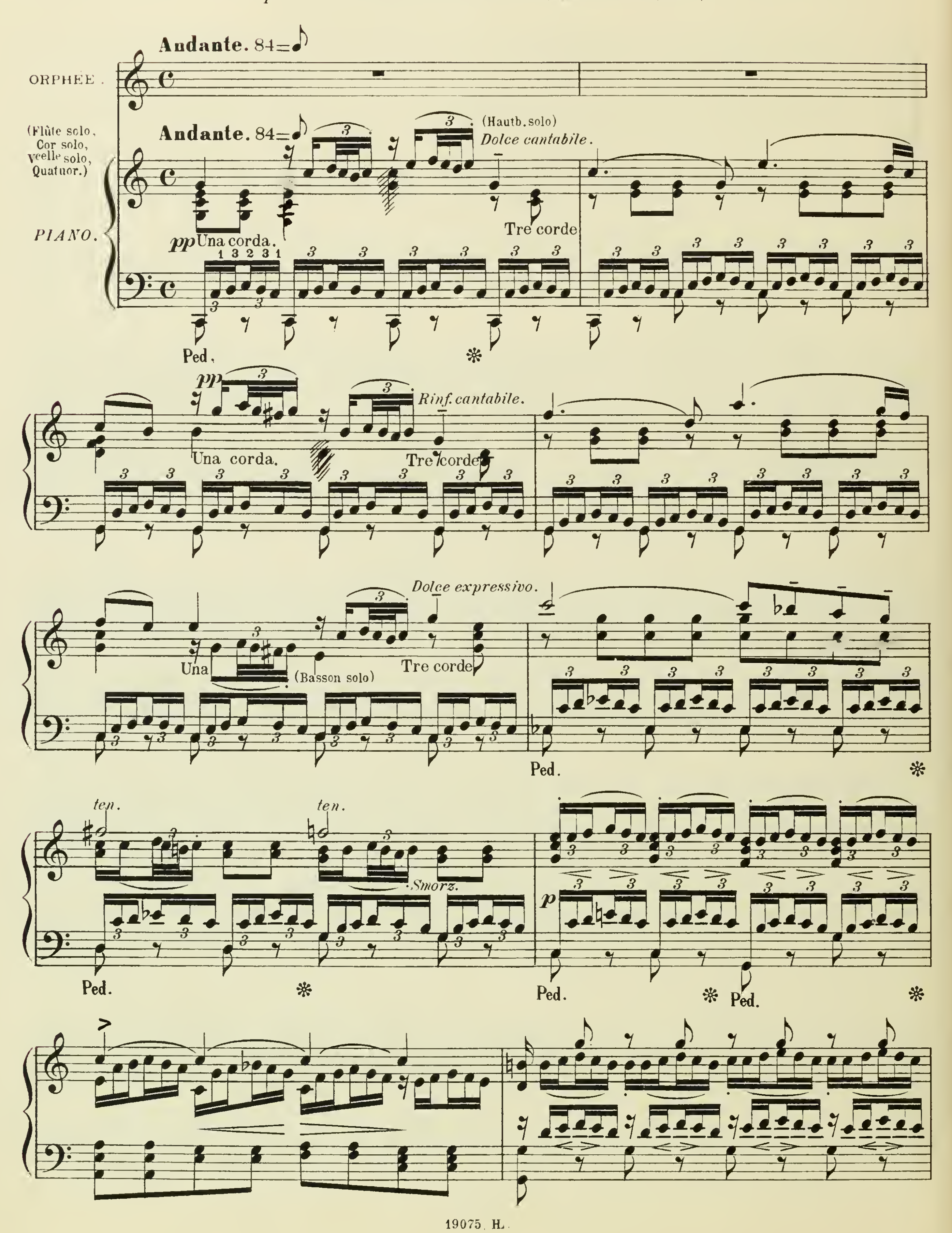


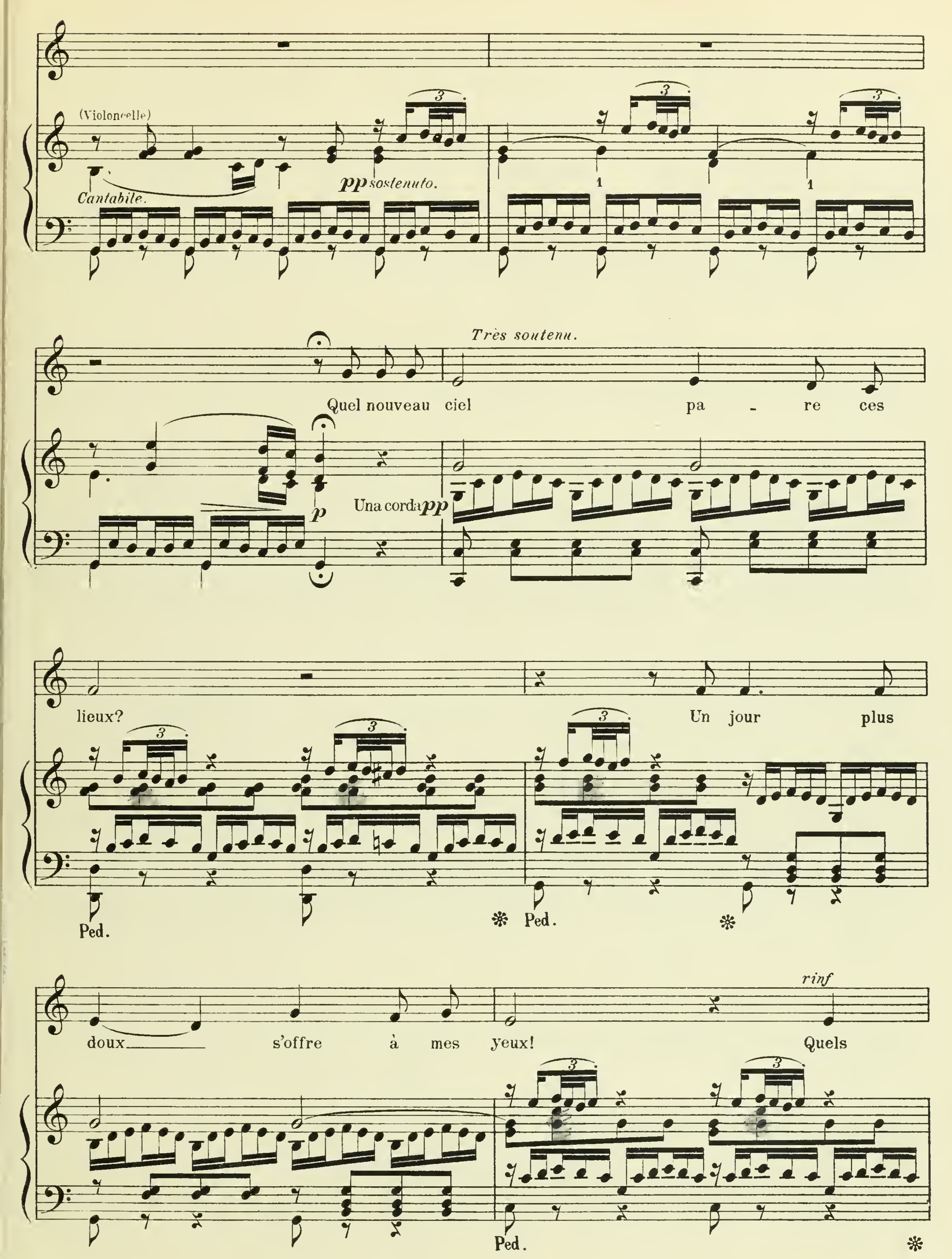
-quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té: C'est le ri - ant sé - jour de
- quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té:
- le Par le bon - heur est ha - bi - té:
- le Par le bon - heur est ha - bi - té:
- quil - le Par le bon - heur est ha - bi - té:
pp
la fé - li - ci - té, C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -
mf
C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -
C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -
C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -
C'est le ri - ant sé - jour de la fé - li - ci -
Rinf.


_ té.
_ té.
_ té.
_ té.
_ té.
p. 84
(Les Ombres heureuses
dolce.
pp
Rinf.
pp
Rinf. poco.
se dispersent et disparaissent lentement dans les bocages, à droite et à gauche.)
Smorz.
pp
Rinf.
pp
Rinf.
pp
pp
Rinf.
mf

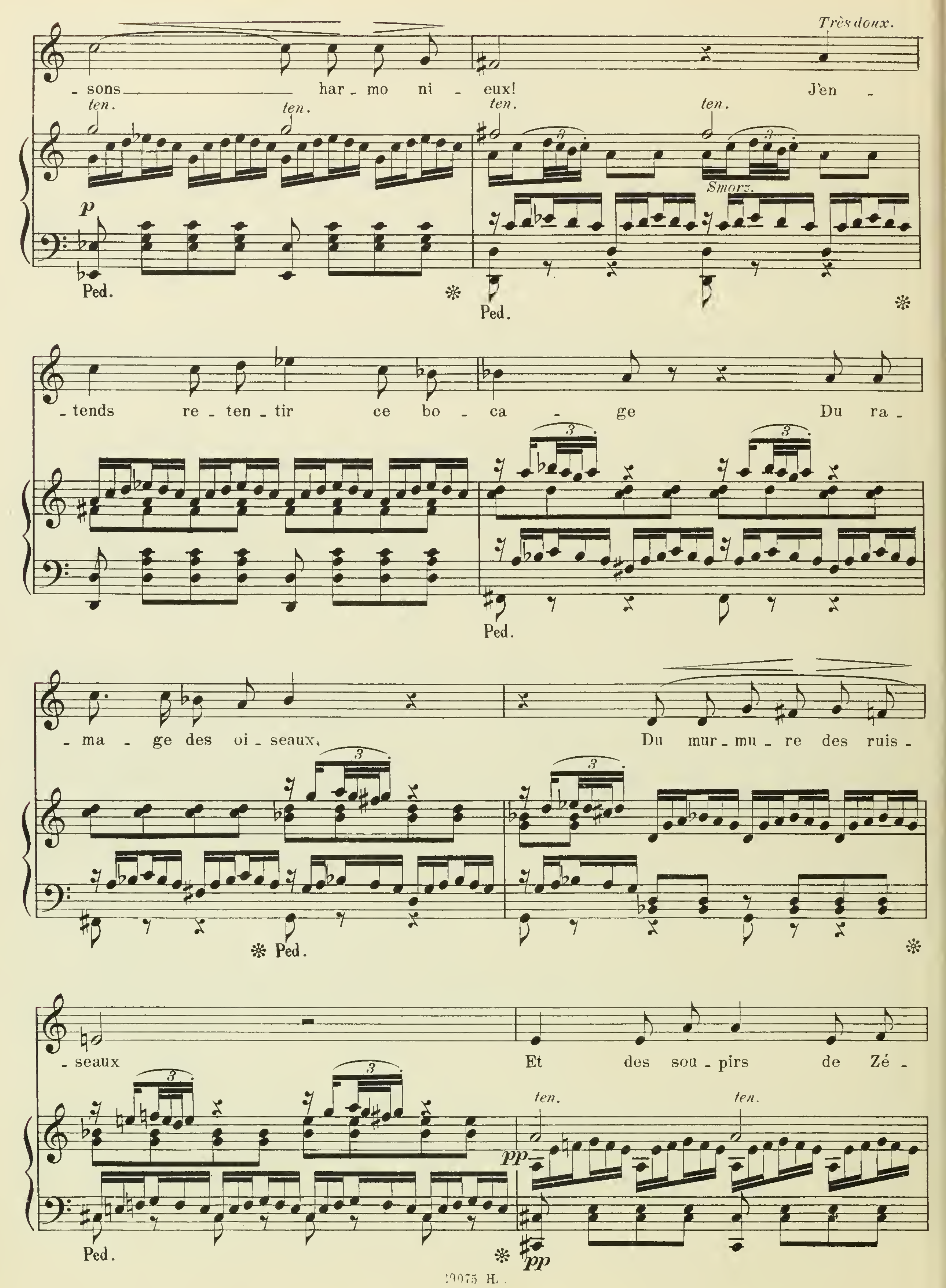
SCÈNE III

ORPHÉE, *d'abord seul (venant lentement du fond),*
plus tard les OMBRES HEUREUSES *(d'abord invisibles).*





(Violoncelle)
Cantabile.
pp sostenuto.
Très soutenu.
Quel nouveau ciel pa - re ces
Una corda pp
p
lieux? Un jour plus
Ped.
Ped.
doux s'offre à mes yeux! Quels
rinf
Ped.


Très doux.
-sons harmo ni - eux! J'en -
ten. ten. ten. ten.
p
Smorz.
Ped. Ped.
-tends re-ten-tir ce bo - ca - ge Du ra-
3 3
Ped.
-ma - ge des oi-seaux, Du mur-mu - re des ruis-
Ped.
-seaux Et des sou-pirs de Zé -
ten. ten.
pp
Ped.
pp



Très lent et très doux. *Plus lent encore.*

pp

-phi - re. On goute en ce séjour un é_ter_nel repos.

(Hautb.) **Tempo I°** (Andante)

pp *Col canto.* Tre corde. *Dolce cantabile*

pp

pp *len.* *Rinf.* *cantabile.*

Ped. ❊

Récit.

Pas trop lent.

Mais le cal - me qu'on y res_pi - re

pp Una corda:

Ped. ❊ Ped.

Ne sau_rait a_dou_cir mes maux.
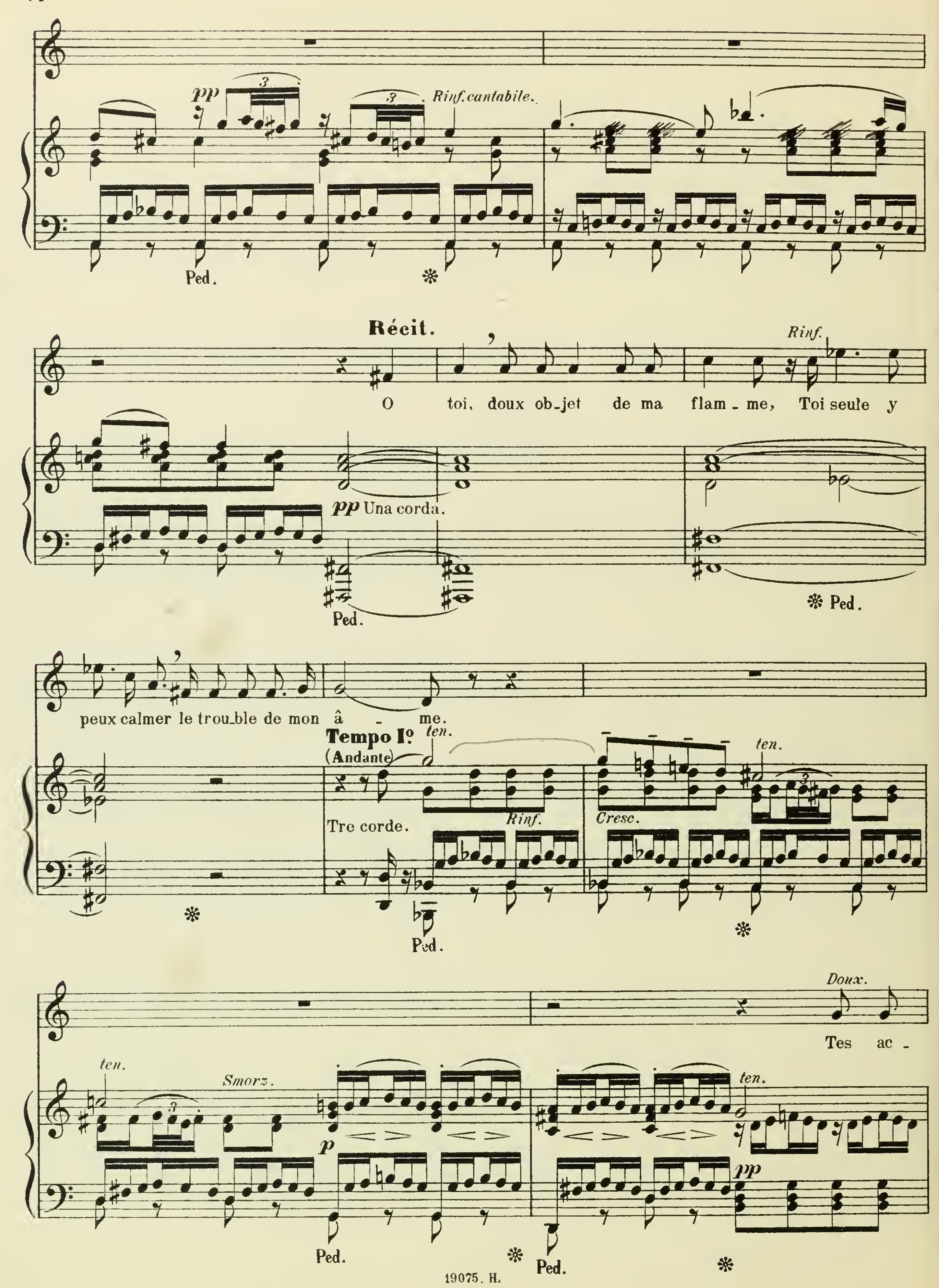
Tempo I° (Andante)

(Hautbois)

Tre corde. *Dolce cantabile*

pp

❊ Ped. ❊


pp
Rinf. cantabile.
Ped.
Récit.
Rinf.
O toi, doux ob_jet de ma flam_me, Toi seule y
pp Una corda.
Ped.
Ped.
peux calmer le trou_ble de mon â - me.
Tempo Iº
(Andante)
ten.
ten.
Tre corde.
Rinf.
Cresc.
Ped.
Doux.
Tes ac -
ten.
Smorz.
ten.
p
pp
Ped.
Ped.



-cents ten-dres et tou-chants,

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

Cresc. ed espressivo assai.

Ped. ❋

Cresc. poco.

Tes re-gards sé-dui-sants,

ten. *Rinf. assai.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.*

pp *Più cresc.*

Ped. ❋

mf *p*

Ton doux ______ sou-ri-re

Rinf. assai. *ten.*

p

Ped. ❋

p *Cresc.* *f* *p*

Sont les seuls biens ______ que je dé-si-re.

Cantabile sempre. *ten.*

p *cresc.* *mf* *ten.* *p*

CHŒUR DES OMBRES HEUREUSES (invisibles)

Andantino 92=♪

CHŒUR.

SOPRANOS. *p* Viens dans

CONTRALTOS. *p* Viens dans

HAUTES-CONTRE et TÉNOR. *p* Viens dans

BASSES. *p* Viens dans

Andantino 92=♪

(Bassons, Cors, Quatuor.)

PIANO.

Dolce sostenuto. *p*

Sopranos: ce sé - jour pai - si - ble, *Poco rinf.* É - poux ten - dre, A - mant sen -

Contraltos: ce sé - jour pai - si - ble, *Poco rinf.* É - poux ten - dre, A - mant sen -

Hautes-contre et ténor: ce sé - jour pai - si - ble, *Poco rinf.* É - poux ten - dre, A - mant sen -

Basses: ce sé - jour pai - si - ble, *Poco rinf.* É - poux ten - dre, A - mant sen -

Piano: *Poco rinf.*

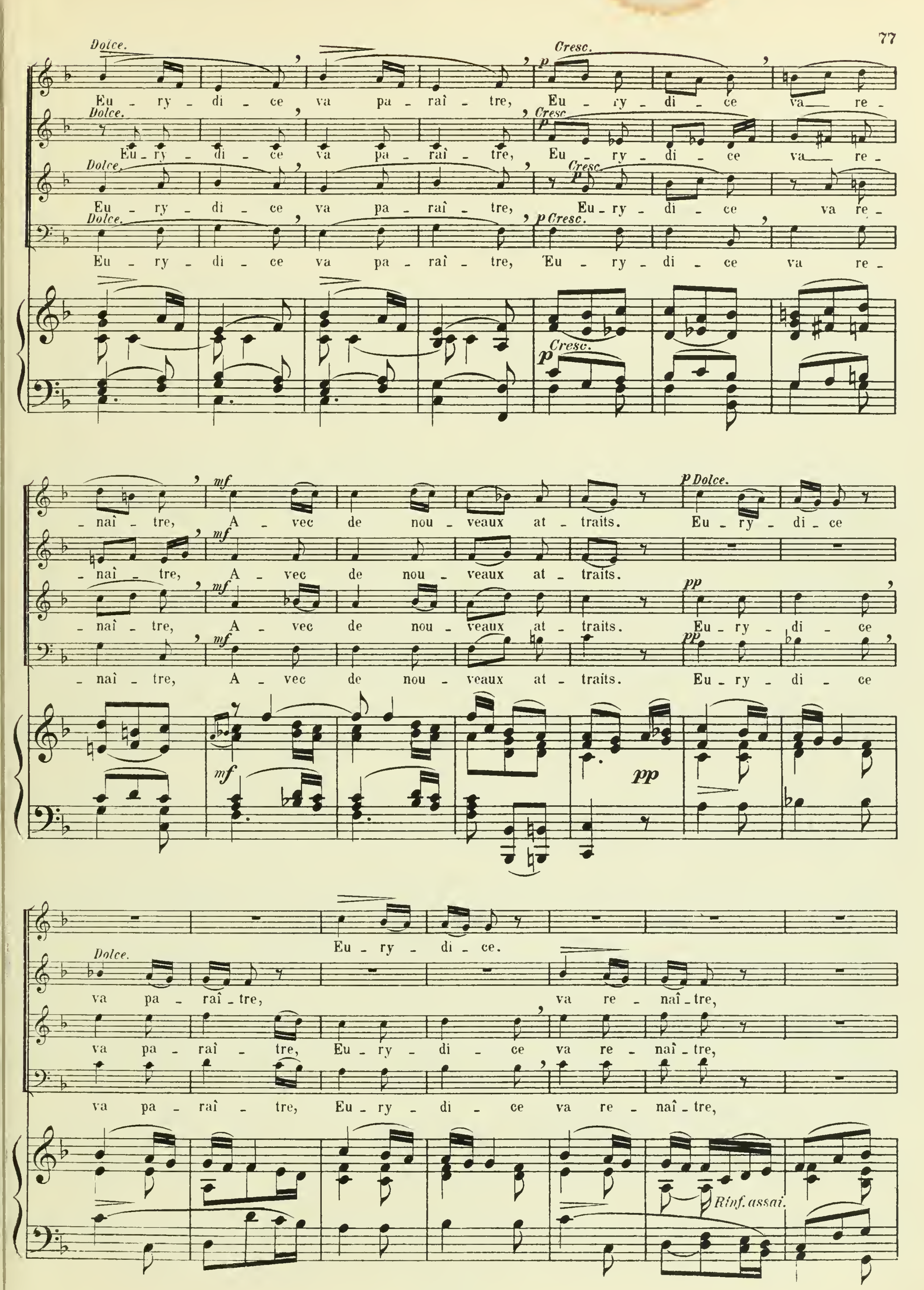
Sopranos: - si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.

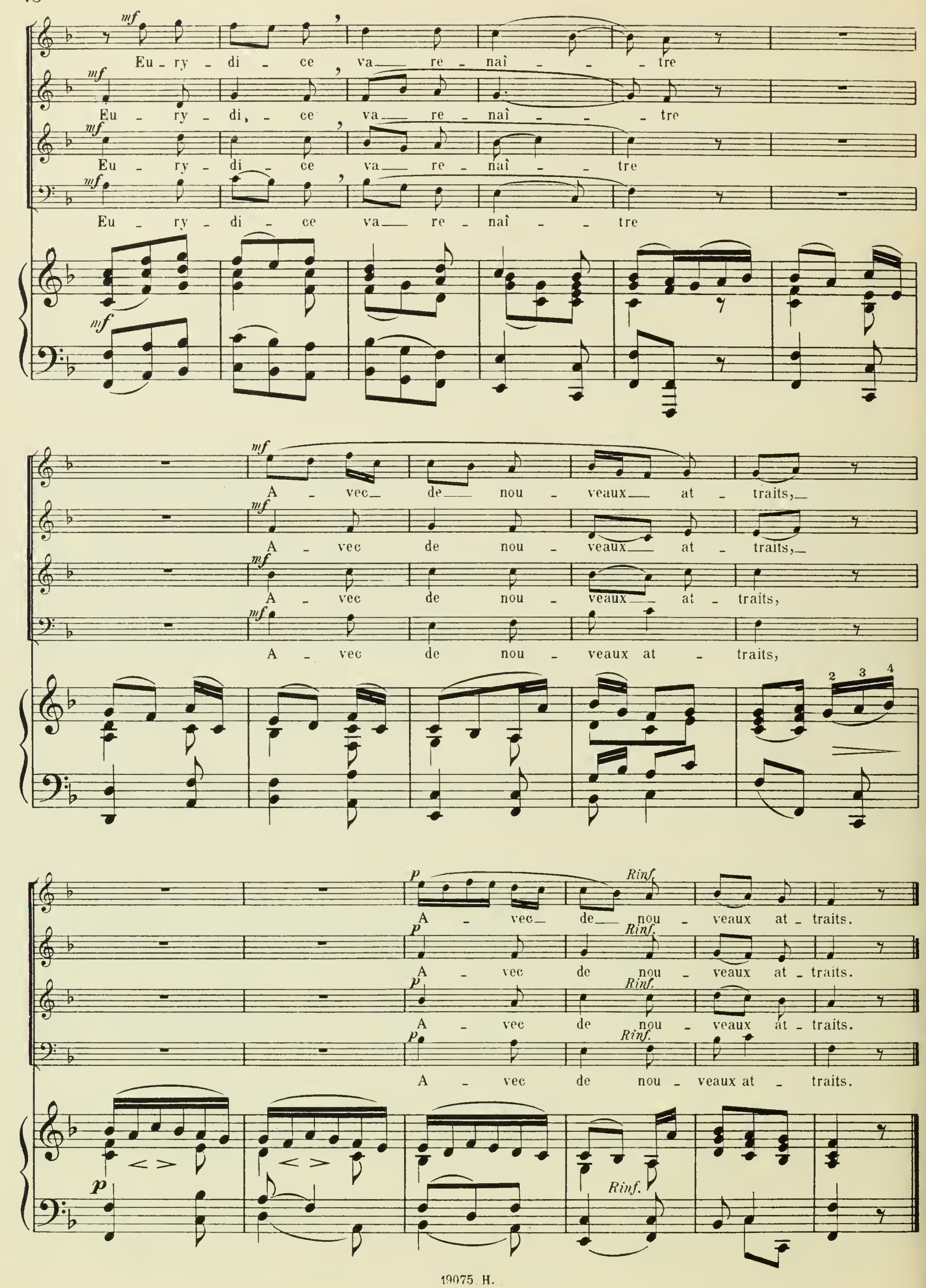
Contraltos: - si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.

Hautes-contre et ténor: - si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.

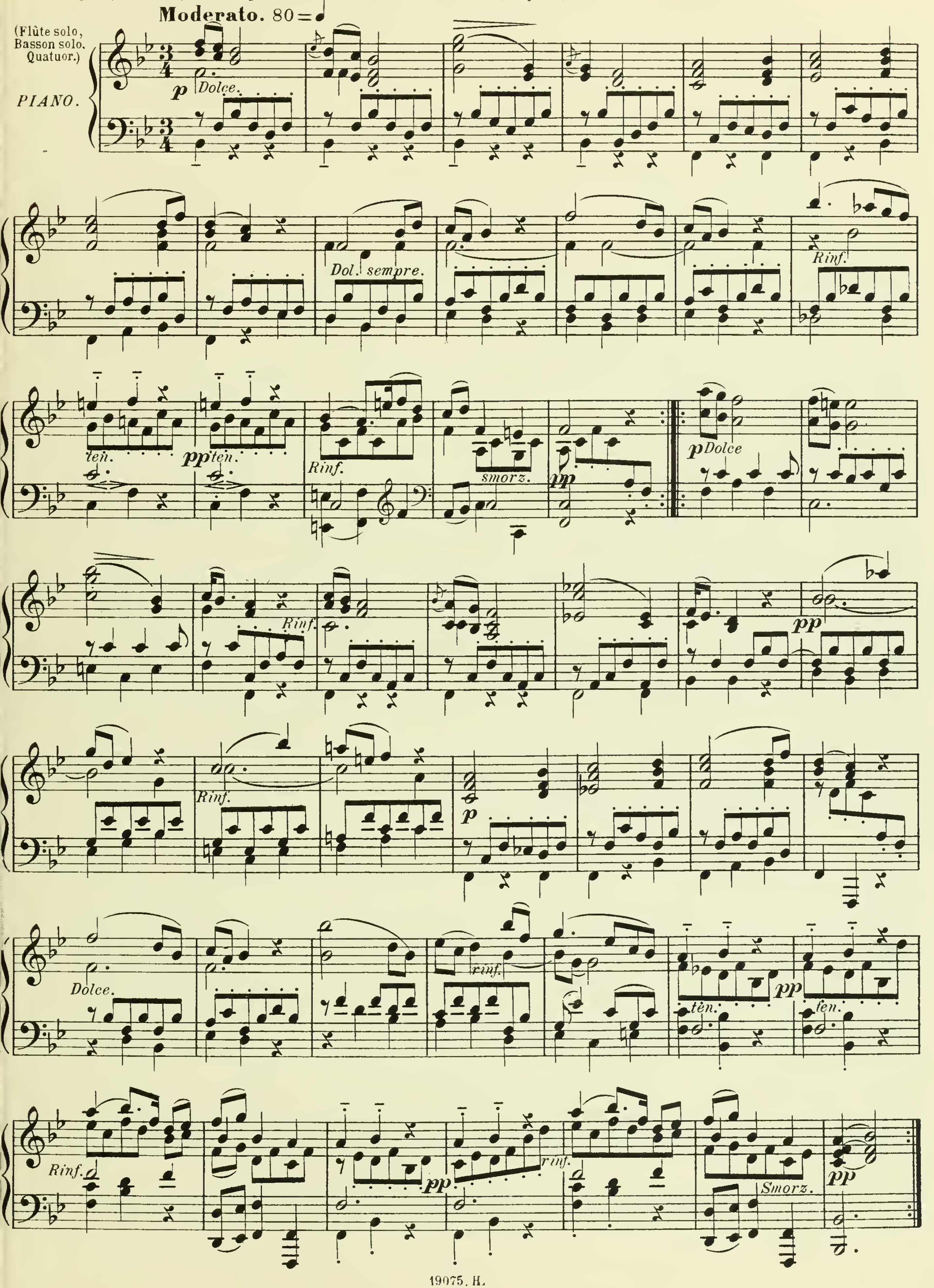
Basses: - si - ble; Viens ban - nir tes jus - tes re - grets.
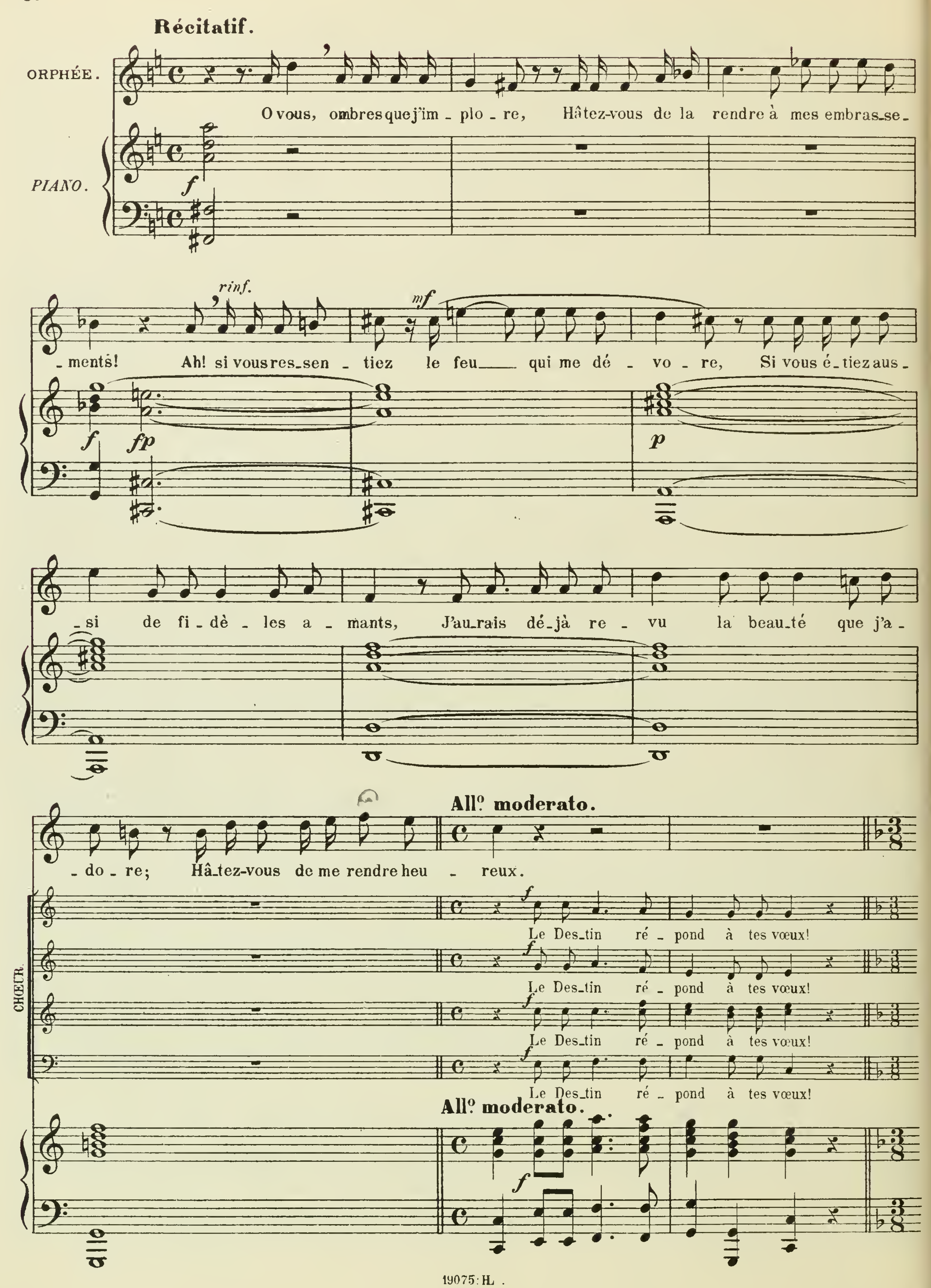
Piano: *p*

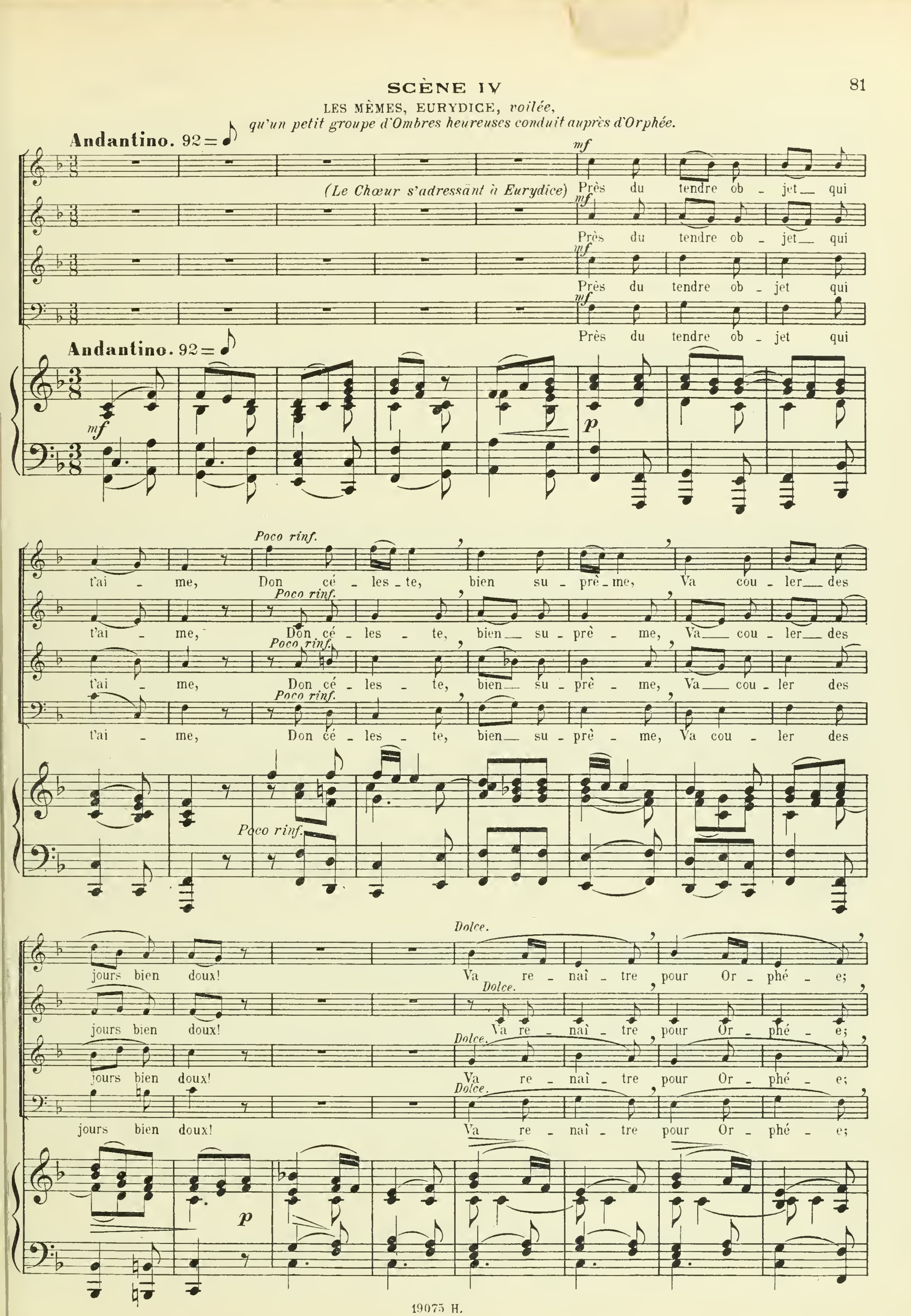

Dolce.
Cresc.
Eu - ry - di - ce va pa - raî - tre, Eu - ry - di - ce va re -
p Cresc.
- naî - tre, A - vec de nou - veaux at - traits.
mf
p Dolce.
pp
Eu - ry - di - ce
va pa - raî - tre,
va re - naî - tre,
Eu - ry - di - ce.
Eu - ry - di - ce va re - naî - tre,
Rinf. assai.

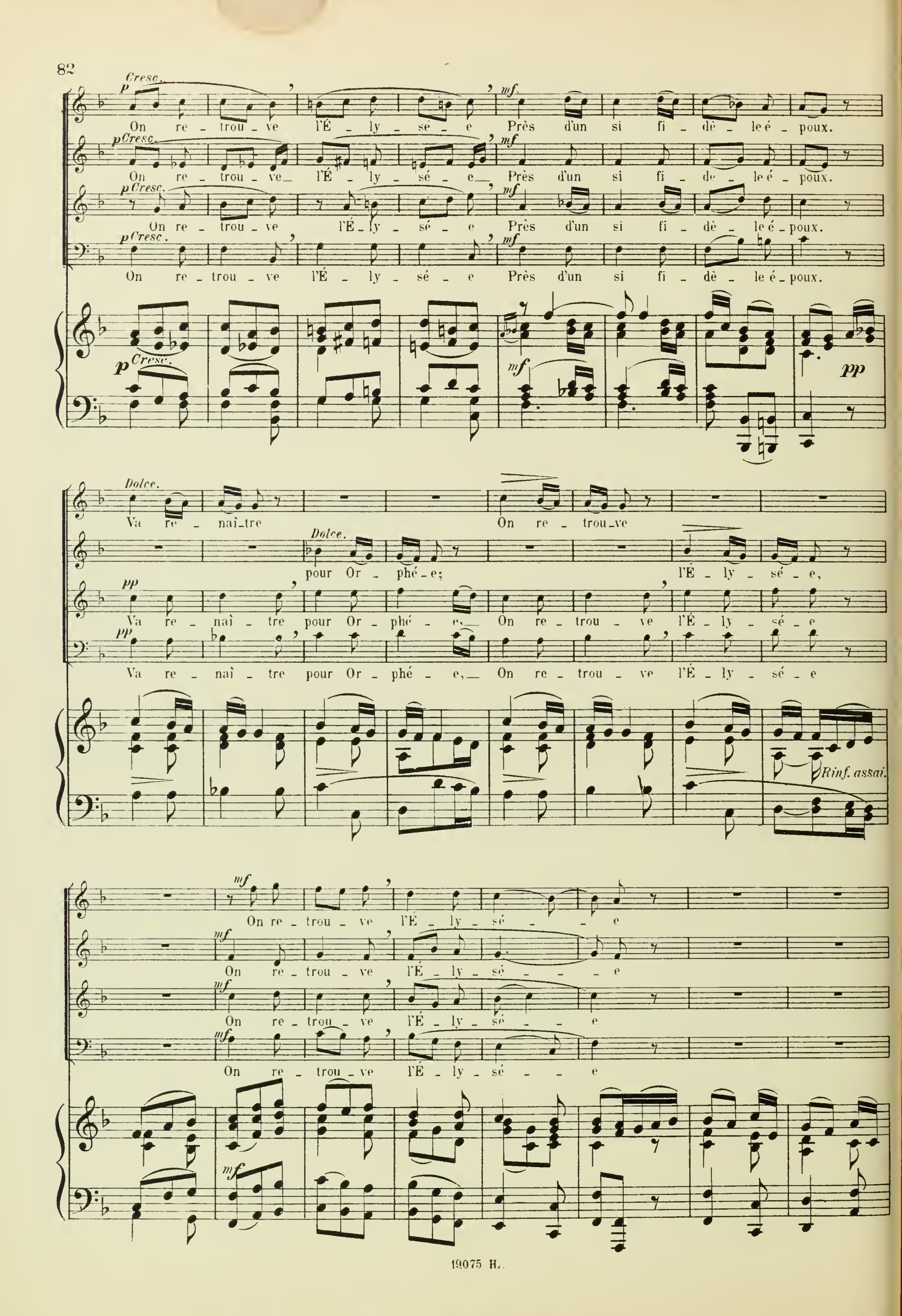

Eu - ry - di - ce va— re - naî - tre
Eu - ry - di, - ce va— re - naî - tre
Eu - ry - di - ce va— re - naî - tre
Eu - ry - di - ce va— re - naî - tre
A - vec— de— nou - veaux— at - traits,—
A - vec de nou - veaux— at - traits,—
A - vec de nou - veaux— at - traits,
A - vec de nou - veaux at - traits,
A - vec— de— nou - veaux at - traits.
A - vec de nou - veaux at - traits.
A - vec de nou - veaux at - traits.
A - vec de nou - veaux at - traits.

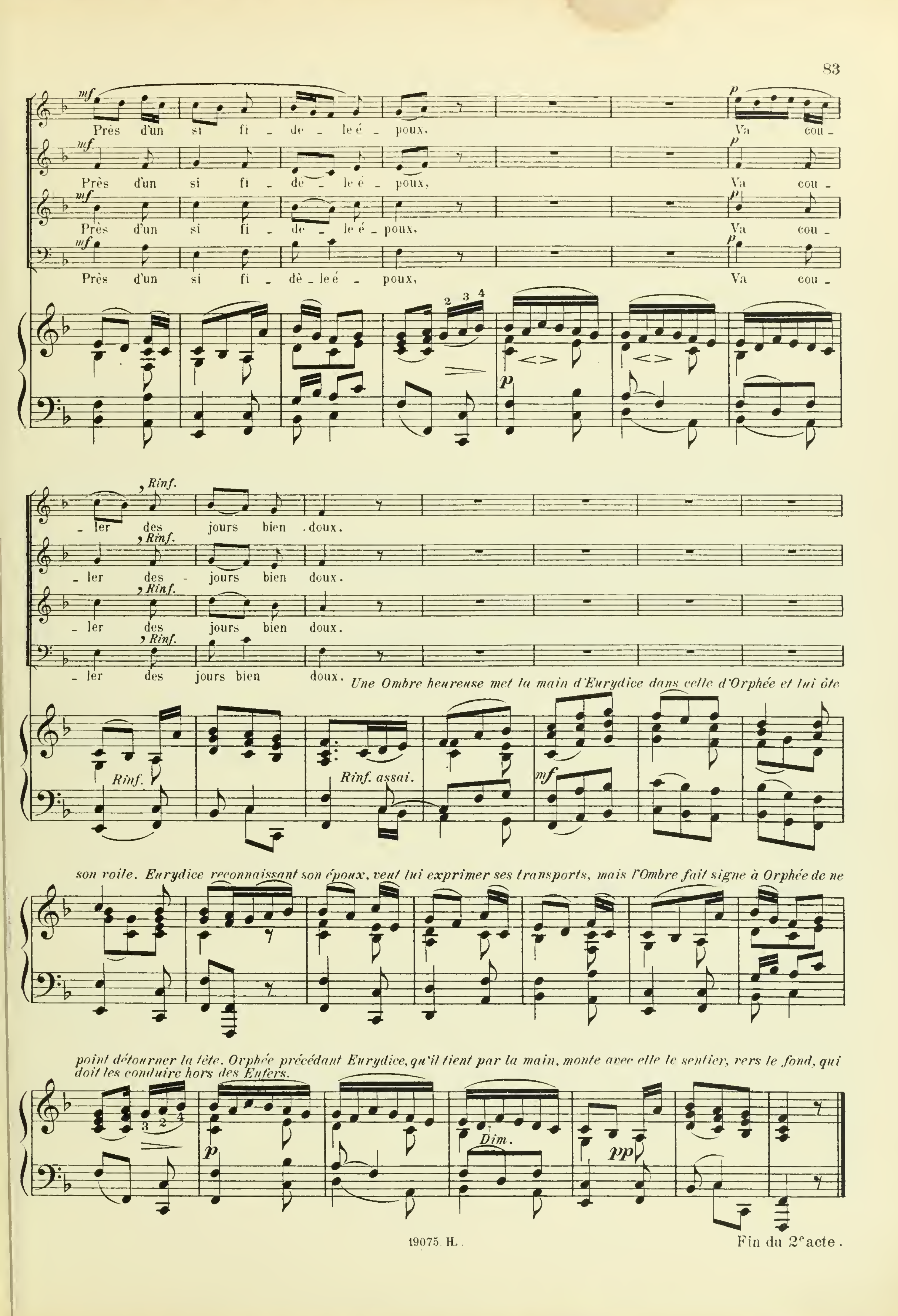
Le théâtre se remplit de nouveau de groupes d'Ombres heureuses qui circulent lentement.
Orphée, anxieux, cherche parmi elles Eurydice, mais ne l'aperçoit point.




Récitatif.
ORPHÉE.
O vous, ombres que j'im - plo - re, Hâtez-vous de la rendre à mes embras-se-
PIANO.
f
-ments! Ah! si vous res-sen - tiez le feu___ qui me dé - vo - re, Si vous é - tiez aus-
rinf.
mf
f
fp
p
-si de fi - dè - les a - mants, J'au-rais dé-jà re - vu la beau-té que j'a-
-do - re; Hâ-tez-vous de me rendre heu - reux.
All° moderato.
CHŒUR.
Le Des-tin ré - pond à tes vœux!
Le Des-tin ré - pond à tes vœux!
Le Des-tin ré - pond à tes vœux!
Le Des-tin ré - pond à tes vœux!
All° moderato.


SCÈNE IV
LES MÊMES, EURYDICE, *voilée*,
qu'un petit groupe d'Ombres heureuses conduit auprès d'Orphée.
Andantino. 92 = ♪
mf
(Le Chœur s'adressant à Eurydice)
Près du tendre ob - jet qui t'ai - me, Don cé - les - te, bien su - prê - me, Va cou - ler des jours bien doux!
Près du tendre ob - jet qui t'ai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des jours bien doux!
Près du tendre ob - jet qui t'ai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des jours bien doux!
Près du tendre ob - jet qui t'ai - me, Don cé - les - te, bien su - prè - me, Va cou - ler des jours bien doux!
Andantino. 92 = ♪
mf
p
Poco rinf.
Dolce.
Va re - naî - tre pour Or - phé - e;


Cresc.
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ e Près d'un si fi _ dè _ le é _ poux.
On re _ trou _ ve_ l'É _ ly _ sé _ e_ Près d'un si fi _ dè _ le é _ poux.
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ e Près d'un si fi _ dè _ le é _ poux.
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ e Près d'un si fi _ dè _ le é _ poux.
Dolce.
Va re _ naî_tre On re _ trou_ve
pour Or _ phé _ e; l'É _ ly _ sé _ e,
Va re _ naî _ tre pour Or _ phé _ e,_ On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ e
Va re _ naî _ tre pour Or _ phé _ e,_ On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ e
Rinf. assai.
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ _ e
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ _ _ e
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ _ e
On re _ trou _ ve l'É _ ly _ sé _ _ e



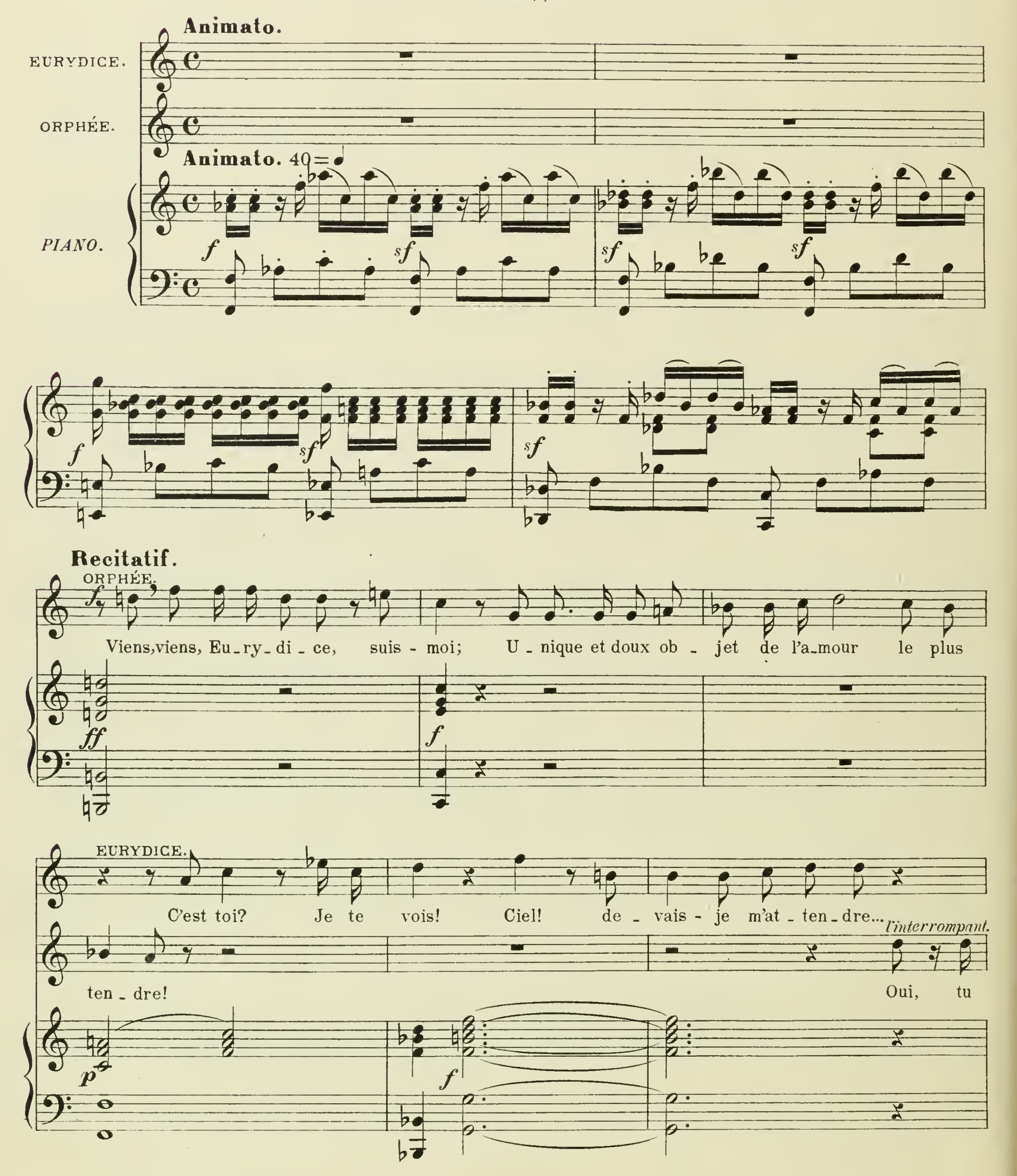
Fin du 2e acte.

ACTE TROISIÈME
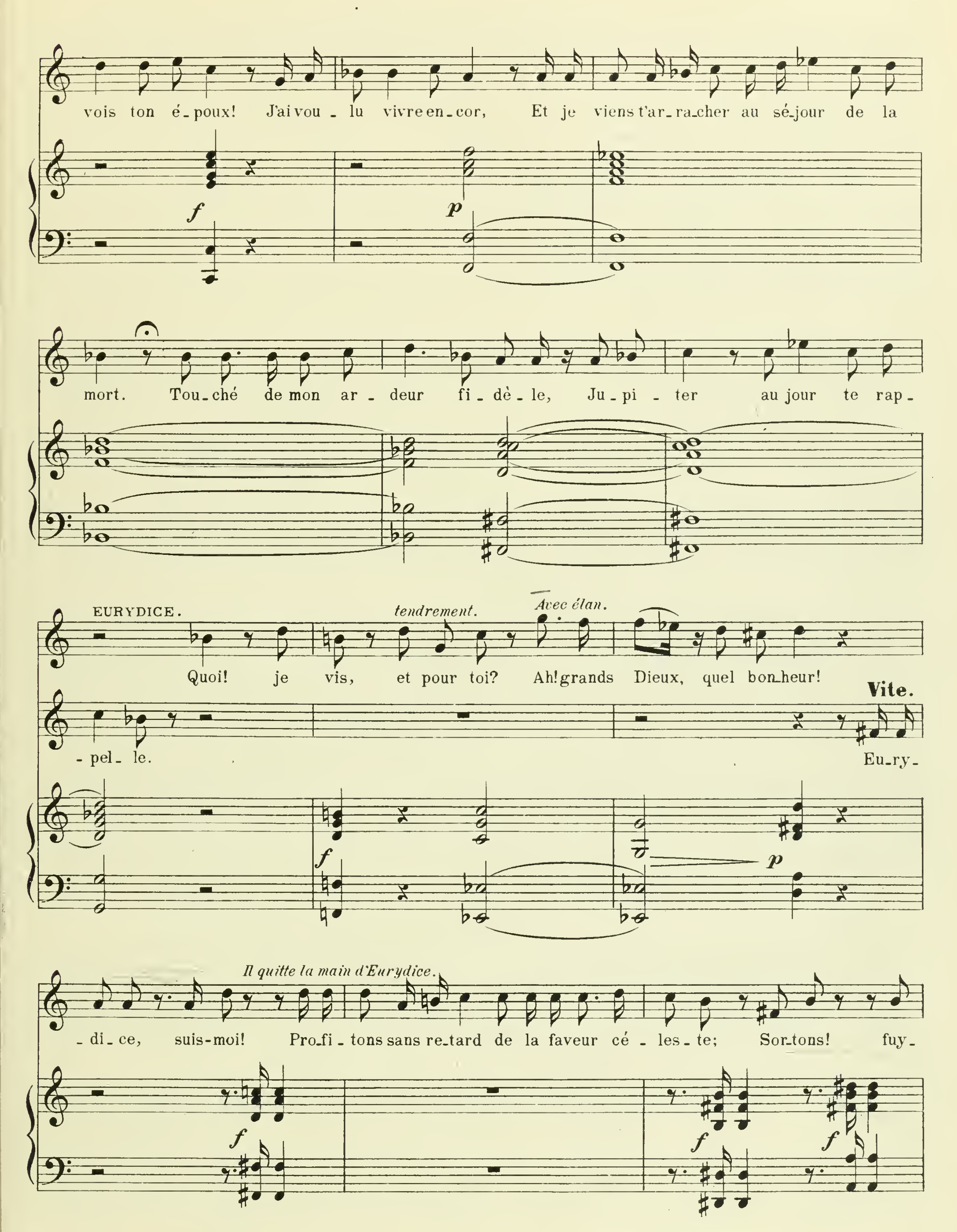
La Sortie des Enfers. Paysage rocheux et désolé.

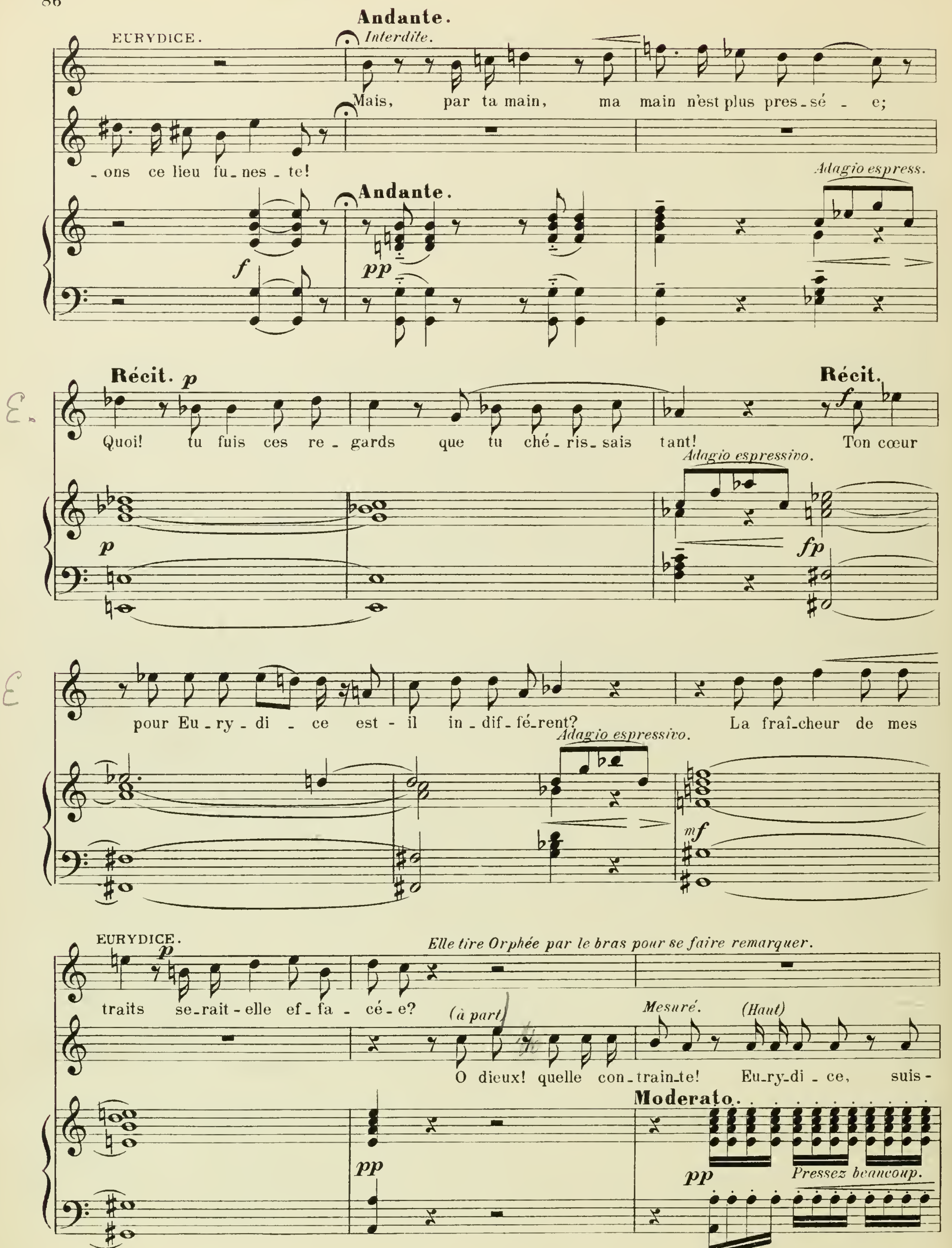
SCÈNE I

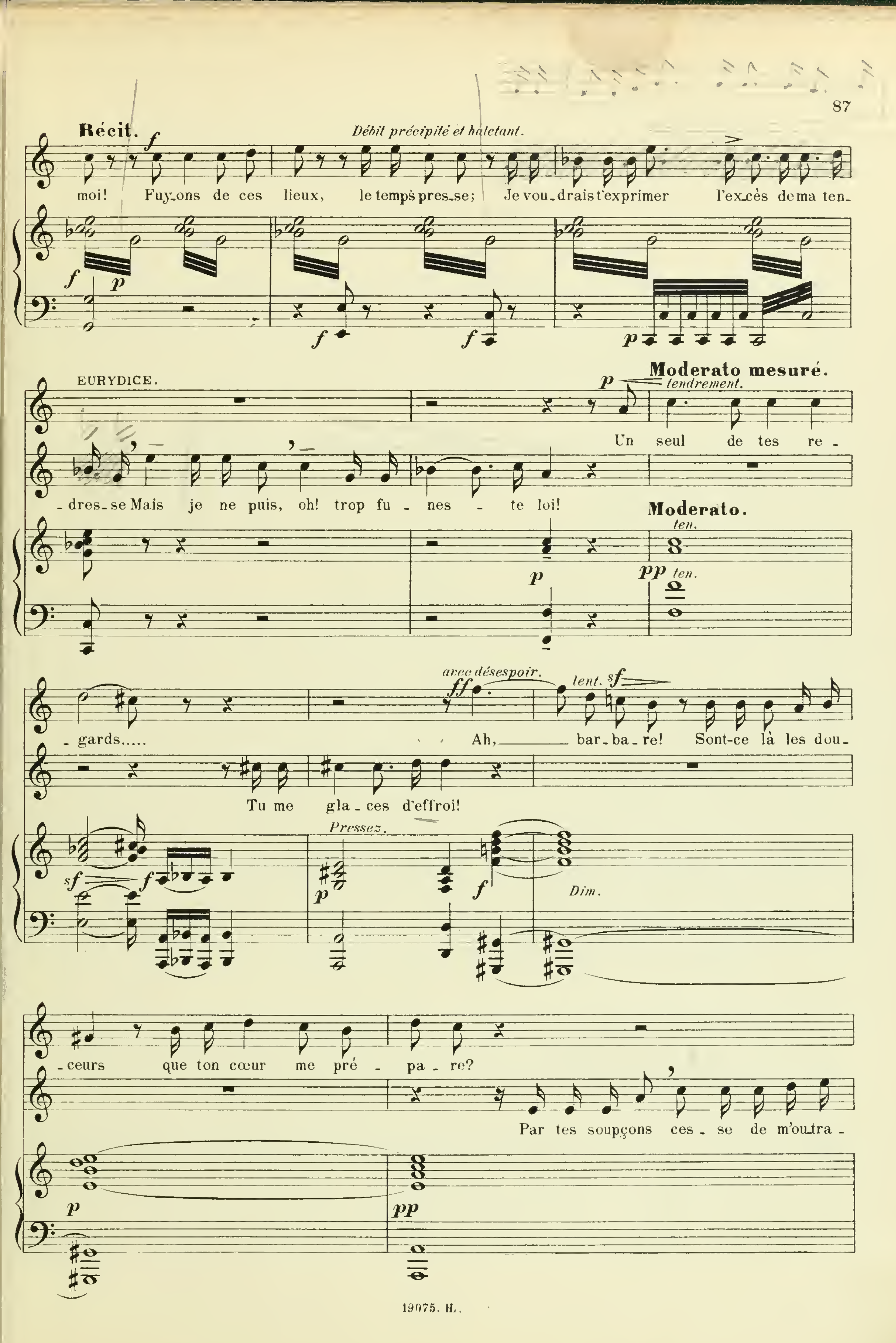
ORPHÉE *tenant toujours* EURYDICE *par la main, sans la voir.*(1)

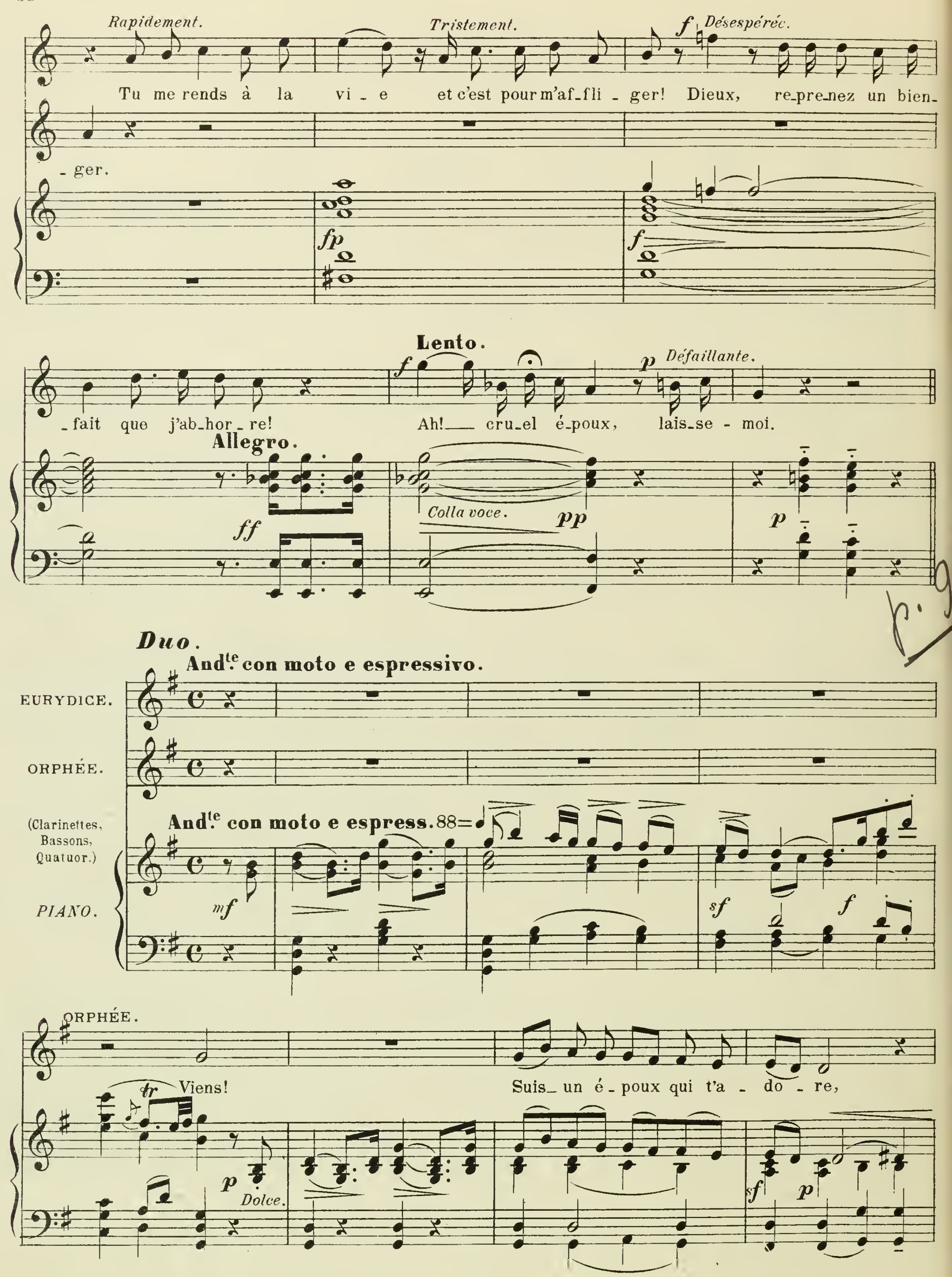


(1) Voir ce Récitatif *in extenso*. Appendice IV, p. 22.

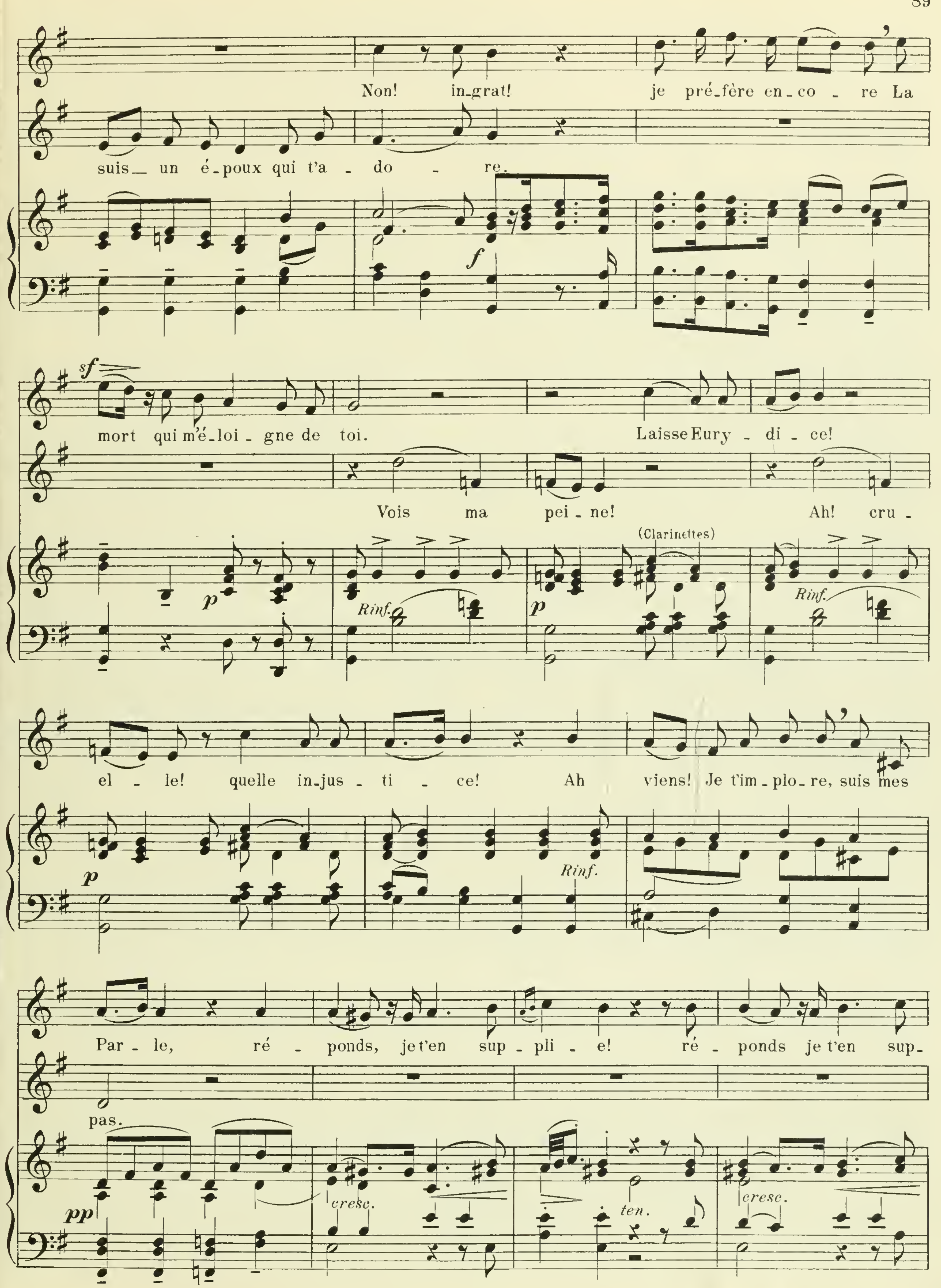

vois ton é_poux! J'ai vou_lu vivre en_cor, Et je viens t'ar_ra_cher au sé_jour de la
f
p
mort. Tou_ché de mon ar_deur fi_dè_le, Ju_pi_ter au jour te rap_
EURYDICE.
tendrement.
Avec élan.
Quoi! je vis, et pour toi? Ah! grands Dieux, quel bon_heur!
Vite.
_pel_le. Eu_ry_
f
p
Il quitte la main d'Eurydice.
_di_ce, suis-moi! Pro_fi_tons sans re_tard de la faveur cé_les_te; Sor_tons! fuy_
f
f
f

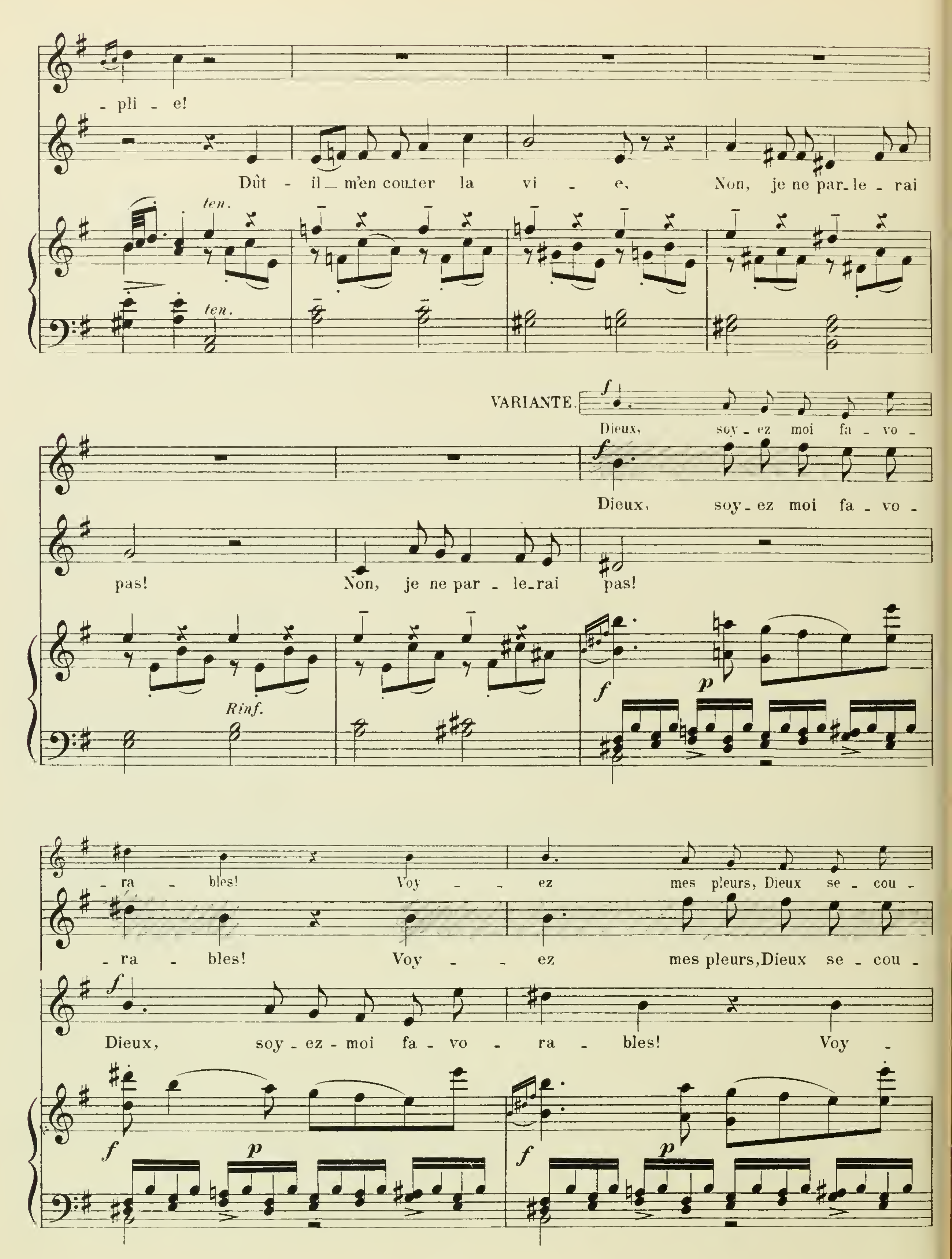

EURYDICE.
Andante.
Interdite.
Mais, par ta main, ma main n'est plus pres_sé _ e;
_ons ce lieu fu_nes _ te!
Andante.
Adagio espress.
f
pp
Récit. p
Quoi! tu fuis ces re _ gards que tu ché _ ris_sais tant!
Récit.
f
Ton cœur
Adagio espressivo.
p
fp
pour Eu _ ry _ di _ ce est _ il in _ dif_ fé_rent?
La fraî_cheur de mes
Adagio espressivo.
mf
EURYDICE.
p
traits se_rait - elle ef _ fa _ cé_e?
Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.
(à part)
O dieux! quelle con_train_te!
Mesuré.
(Haut)
Eu_ry_di _ ce, suis -
Moderato.
pp
pp
Pressez beaucoup.


Récit.
Débit précipité et haletant.
moi! Fuy_ons de ces lieux, le temps pres_se; Je vou_drais t'exprimer l'ex_cès de ma ten_
EURYDICE.
Moderato mesuré.
tendrement.
Un seul de tes re_
_dres_se Mais je ne puis, oh! trop fu_nes_te loi!
Moderato.
ten.
avec désespoir.
lent.
_gards..... Ah, bar_ba_re! Sont-ce là les dou_
Tu me gla_ces d'effroi!
Pressez.
Dim.
_ceurs que ton cœur me pré_pa_re?
Par tes soupçons ces_se de m'ou_tra_

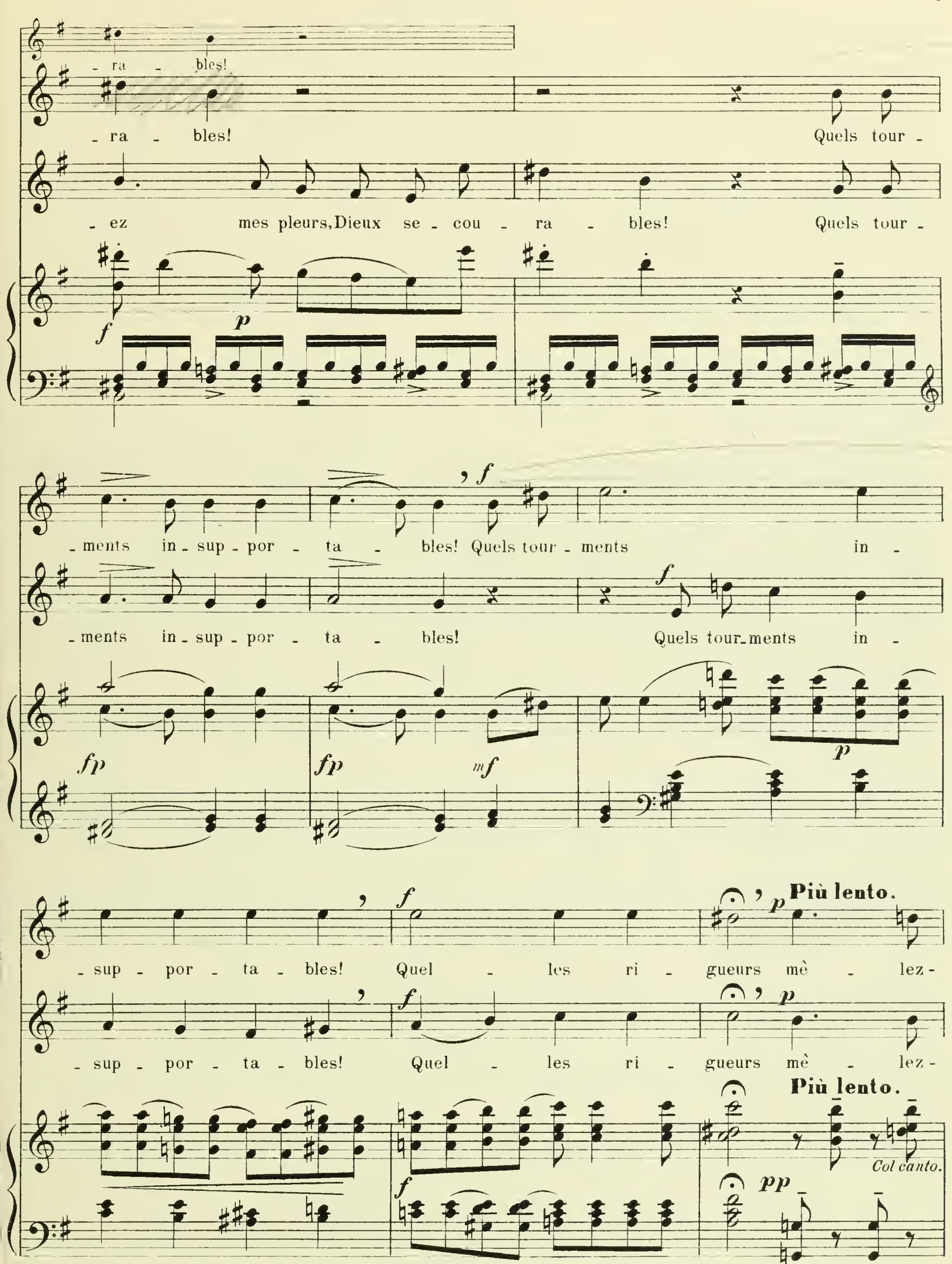


Rapidement.
Tristement.
Désespérée.
Tu me rends à la vi_e et c'est pour m'af_fli_ger! Dieux, re_pre_nez un bien_
_ger.
Lento.
Défaillante.
_fait que j'ab_hor_re! Ah! cru_el é_poux, lais_se_moi.
Allegro.
Colla voce.
Duo.
Andte con moto e espressivo.
EURYDICE.
ORPHÉE.
(Clarinettes, Bassons, Quatuor.)
PIANO.
Andte con moto e espress. 88=
ORPHÉE.
Viens!
Suis_ un é_poux qui t'a_do_re,
Dolce.

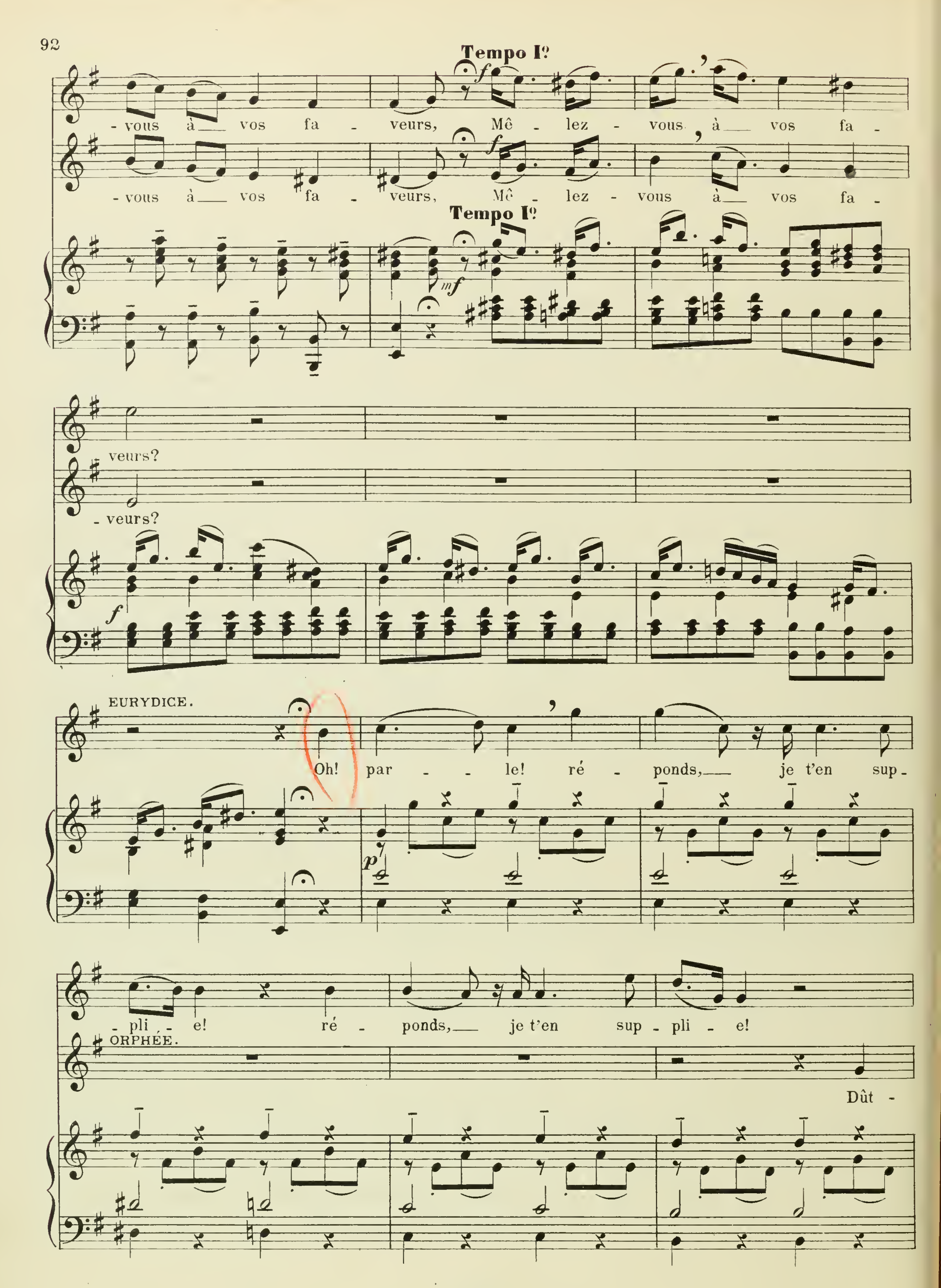

Non! in_grat! je pré_fère en_co - re La
suis_ un é_poux qui t'a - do - re.
f
sf
mort qui m'é_loi - gne de toi. Laisse Eury - di - ce!
Vois ma pei - ne! Ah! cru -
(Clarinettes)
p
Rinf.
el - le! quelle in_jus - ti - ce! Ah viens! Je t'im_plo_re, suis mes
Par - le, ré - ponds, je t'en sup - pli - e! ré - ponds je t'en sup_
pas.
pp
cresc.
ten.



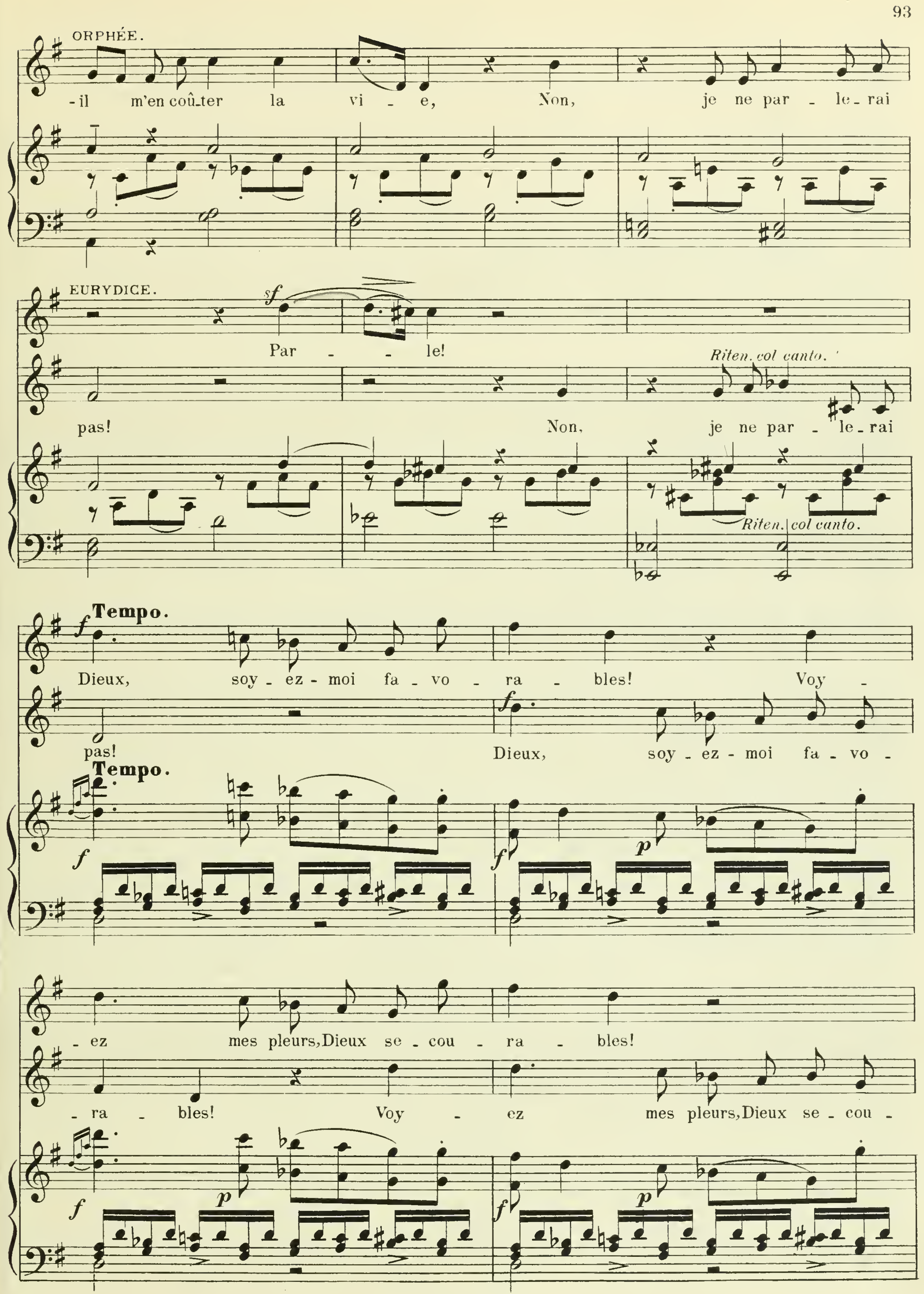
-pli - e!
Dût - il — m'en coû-ter la vi - e,
Non, je ne par-le - rai
ten.
ten.
VARIANTE.
Dieux, soy - ez moi fa - vo -
Dieux, soy - ez moi fa - vo -
pas!
Non, je ne par - le-rai pas!
Rinf.
-ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -
-ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -
Dieux, soy - ez - moi fa - vo - ra - bles! Voy -

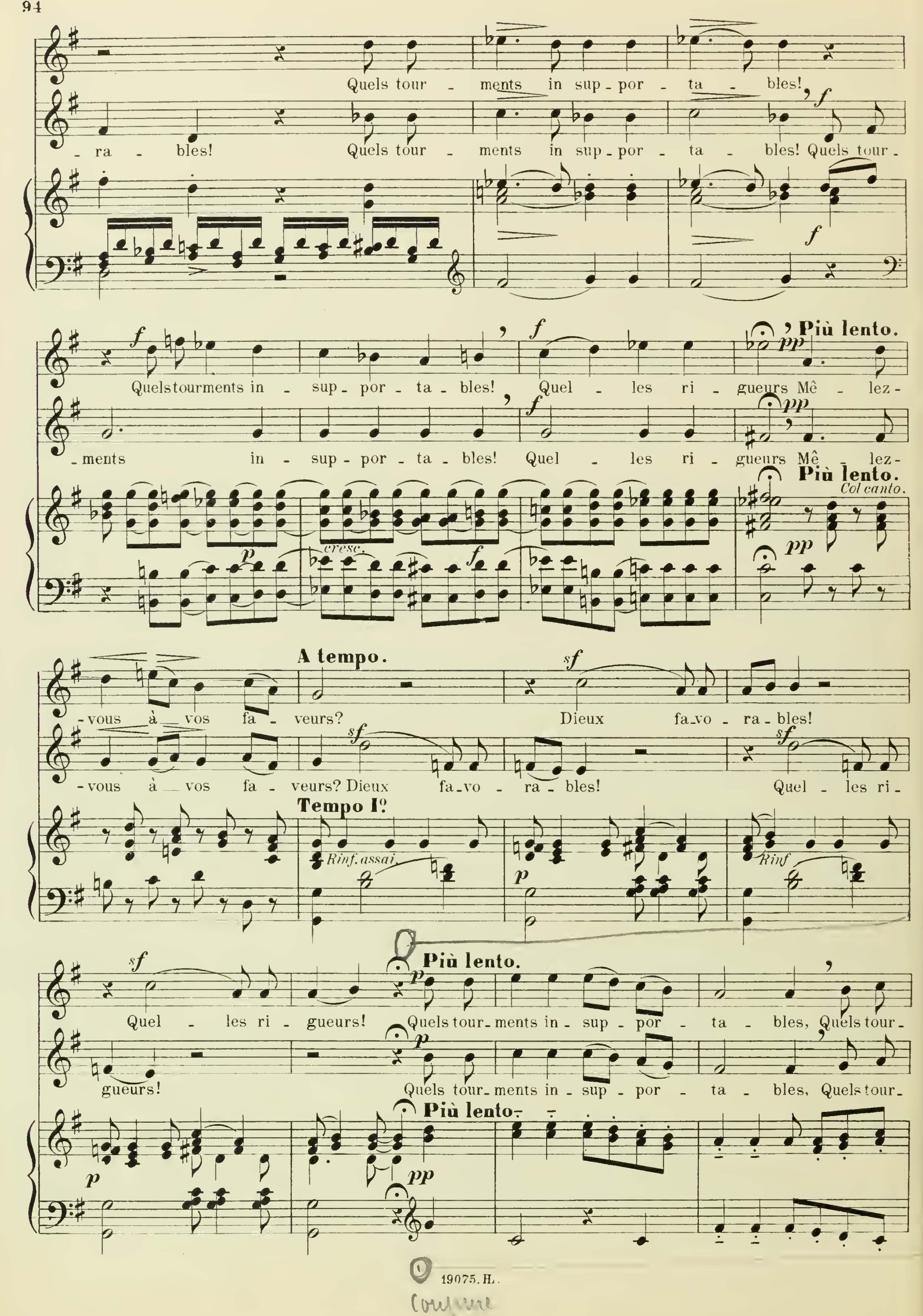


- ra - bles!
- ra - bles! Quels tour -
- ez mes pleurs, Dieux se - cou - ra - bles! Quels tour -
- ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour - ments in -
- ments in - sup - por - ta - bles! Quels tour_ments in -
- sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -
- sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs mê - lez -
Più lento.
Col canto.

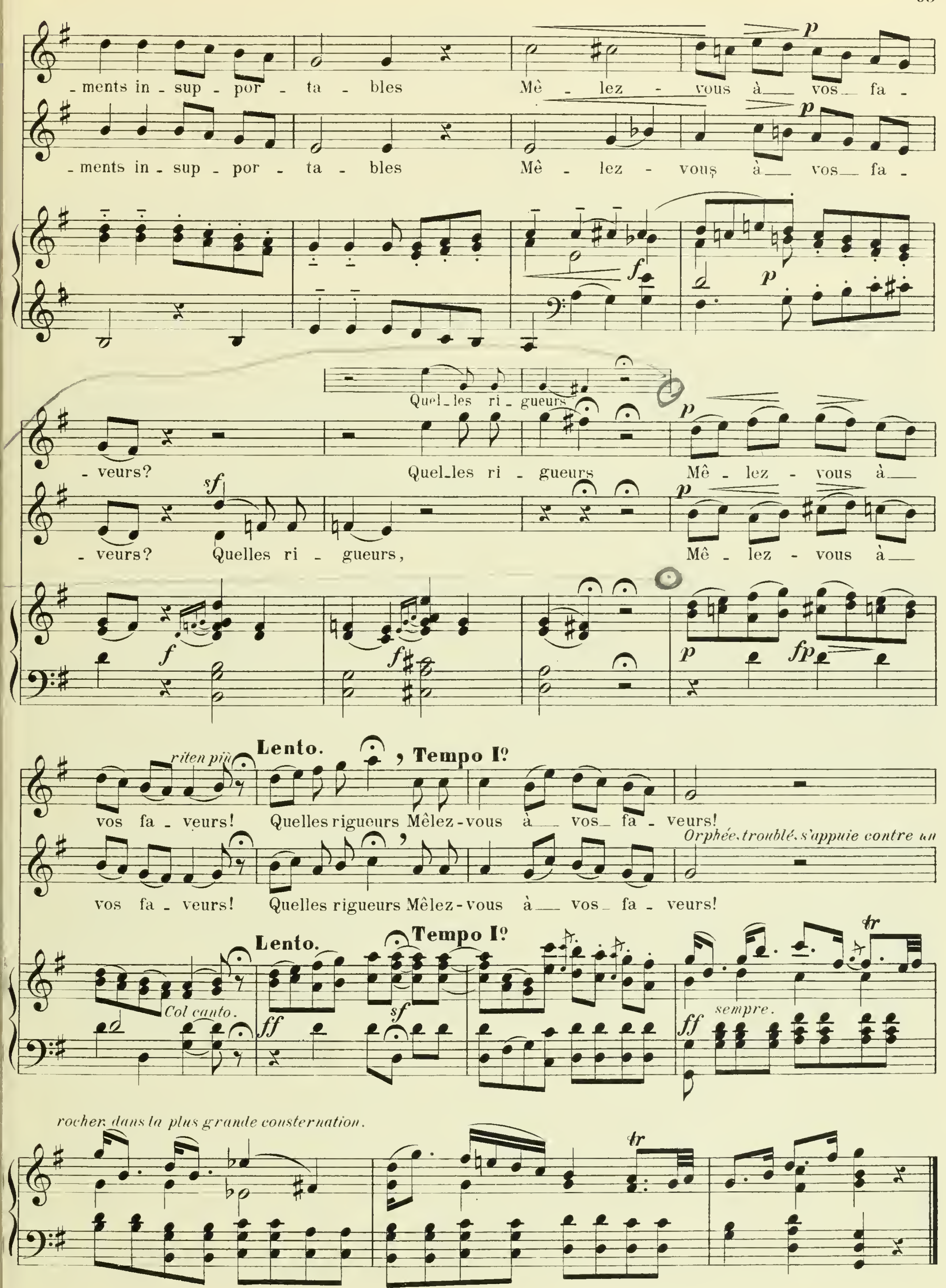


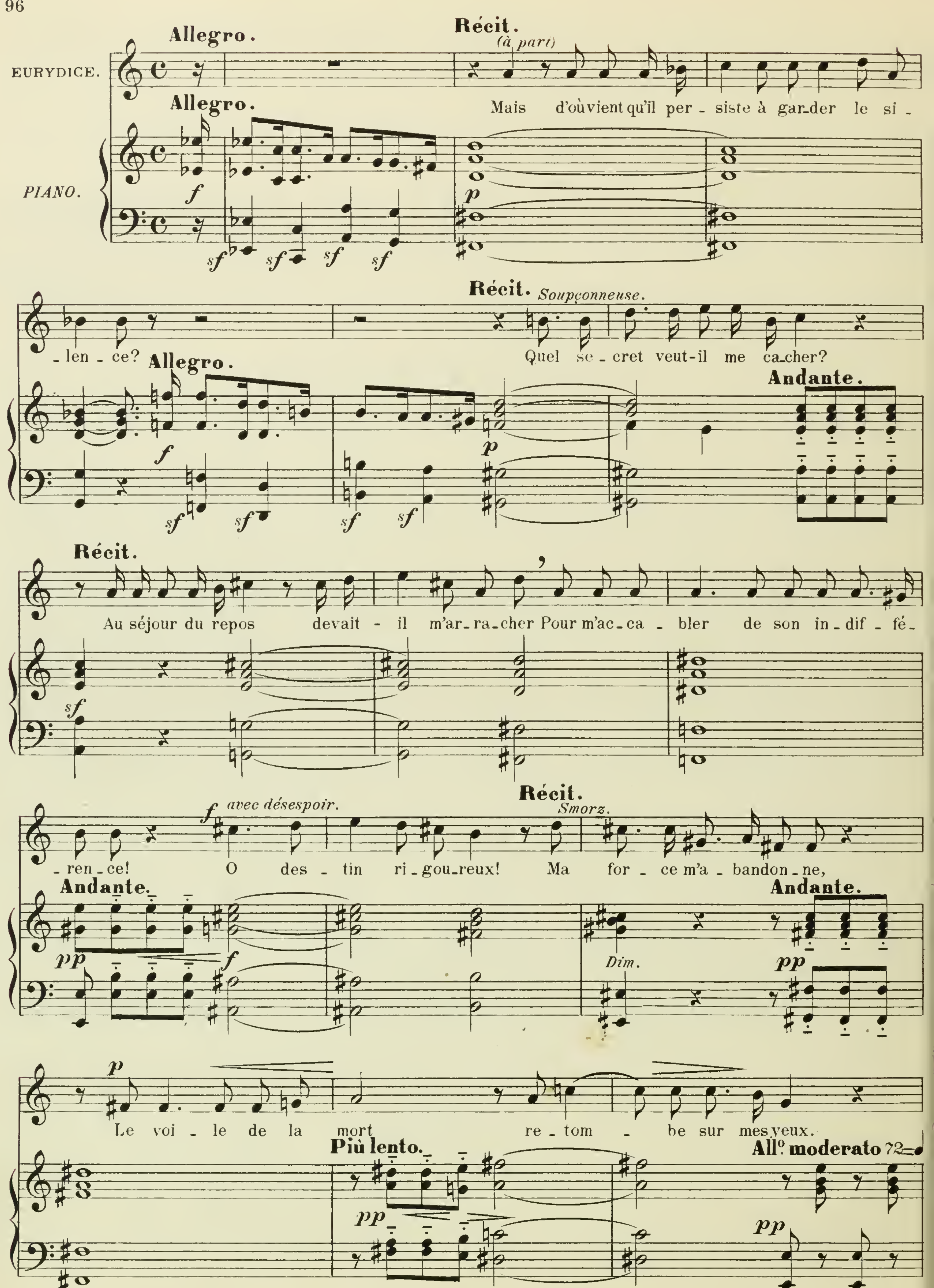
Tempo I°
-vous à vos fa - veurs, Mê - lez - vous à vos fa -
-vous à vos fa - veurs, Mê - lez - vous à vos fa -
Tempo I°
veurs?
-veurs?
EURYDICE.
Oh! par - le! ré - ponds, je t'en sup -
-pli - e! ré - ponds, je t'en sup - pli - e!
ORPHÉE.
Dût -


ORPHÉE.
-il m'en coû_ter la vi - e, Non, je ne par - le_rai
EURYDICE.
Par - le!
Riten. col canto.
pas! Non, je ne par - le_rai
Riten. col canto.
Tempo.
Dieux, soy_ez-moi fa - vo - ra - bles! Voy -
pas! Dieux, soy_ez-moi fa - vo -
Tempo.
- ez mes pleurs, Dieux se - cou - ra - bles!
- ra - bles! Voy - ez mes pleurs, Dieux se - cou -


Quels tour - ments in sup - por - ta - bles!
- ra - bles! Quels tour - ments in sup - por - ta - bles! Quels tour -
Più lento.
Quelstourments in - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs Mê - lez-
- ments in - sup - por - ta - bles! Quel - les ri - gueurs Mê - lez-
Più lento.
Col canto.
cresc.
A tempo.
- vous à vos fa - veurs? Dieux fa-vo - ra - bles!
- vous à vos fa - veurs? Dieux fa-vo - ra - bles! Quel - les ri -
Tempo I°
Rinf. assai
Rinf.
Più lento.
Quel - les ri - gueurs! Quels tour- ments in - sup - por - ta - bles, Quels tour -
gueurs! Quels tour- ments in - sup - por - ta - bles, Quels tour -
Più lento

Corrigée


-ments in-sup-por-ta-bles Mè-lez-vous à vos fa-
-ments in-sup-por-ta-bles Mè-lez-vous à vos fa-
-veurs? Quel-les ri-gueurs Mê-lez-vous à
-veurs? Quelles ri-gueurs, Mê-lez-vous à
Quel-les ri-gueurs
riten più
Lento.
Tempo I°
vos fa-veurs! Quelles rigueurs Mêlez-vous à vos fa-veurs!
vos fa-veurs! Quelles rigueurs Mêlez-vous à vos fa-veurs!
Orphée, troublé, s'appuie contre un rocher, dans la plus grande consternation.
Col canto.
sempre.


Allegro.
Récit.
(à part)
EURYDICE.
Allegro.
PIANO.
Mais d'où vient qu'il per - siste à gar_der le si - len - ce?
Allegro.
Récit. Soupçonneuse.
Quel se - cret veut-il me ca_cher?
Andante.
Récit.
Au séjour du repos devait - il m'ar_ra_cher Pour m'ac_ca - bler de son in_dif - fé - ren - ce!
avec désespoir.
O des - tin ri_gou_reux!
Récit.
Smorz.
Ma for - ce m'a - bandon_ne,
Andante.
Dim.
Andante.
Le voi - le de la mort re - tom - be sur mes yeux.
Più lento.
Allº moderato 72=♩



Mesuré.

p

Je frémis, Je languis, Je frissonne,

je tremble, je pâlis,

ppp Una corda.

Mon cœur palpite; Un trouble secret m'agite;

poco rinf.

p

Cresc.
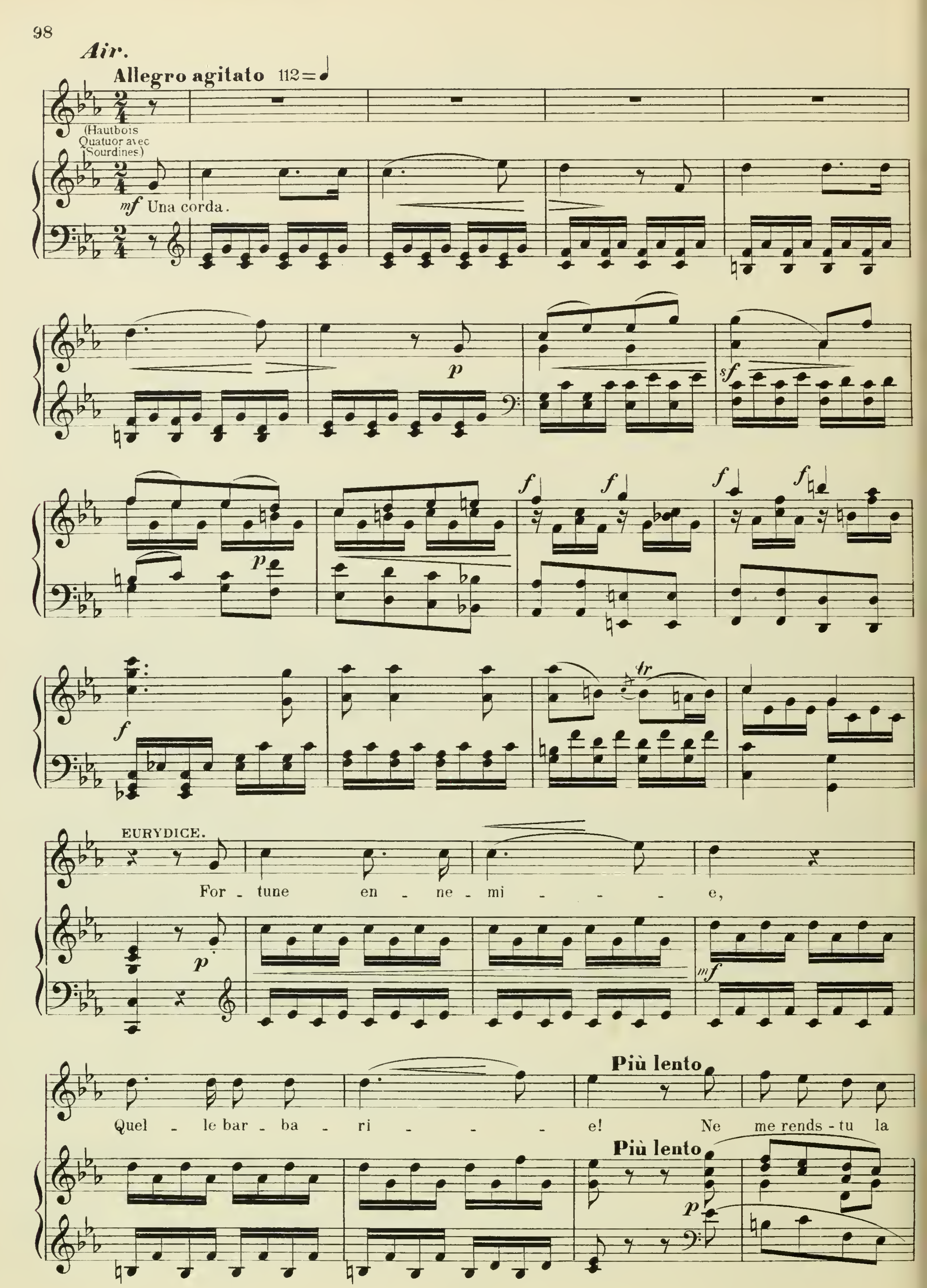
Tous mes sens sont saisis d'horreur Et je succombe à ma douleur.
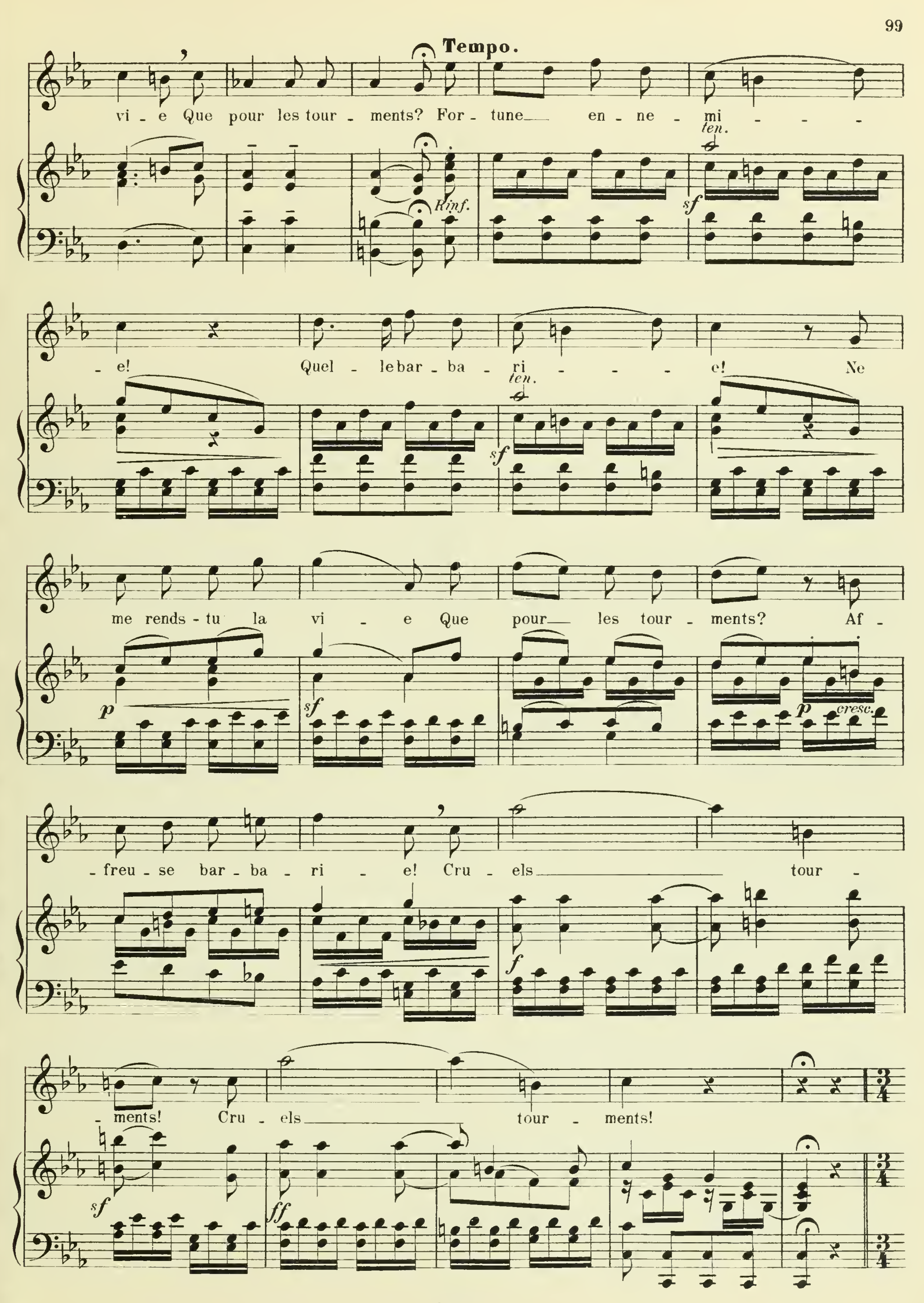
Cresc.

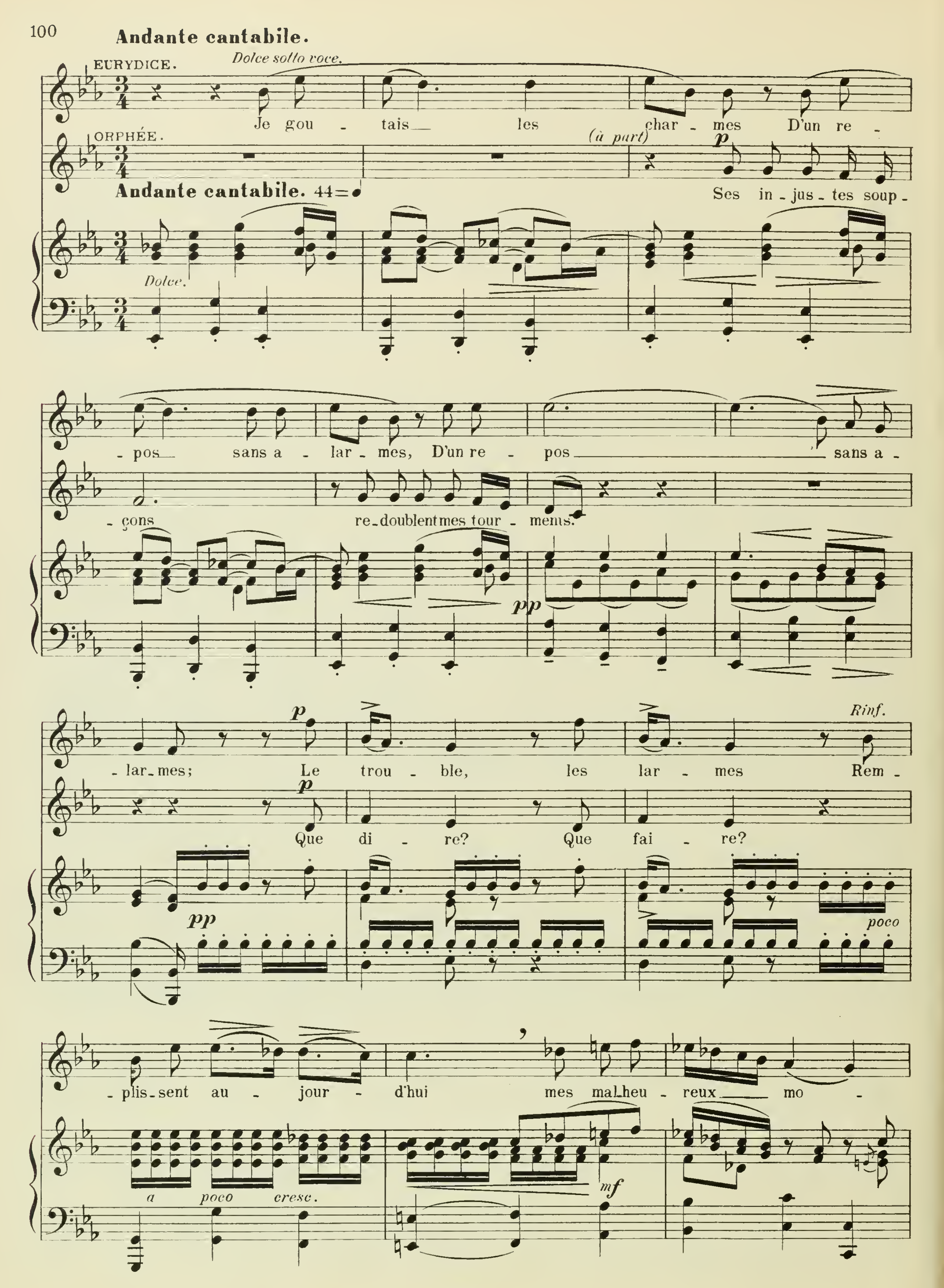
f

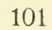
p

Air.


Allegro agitato 112=
(Hautbois Quatuor avec Sourdines)
mf Una corda.
p
sf
p
f
f
f
f
f
tr
EURYDICE.
For - tune en - ne - mi - - - - e,
p
mf
Quel - le bar - ba - ri - - - - e! Ne me rends - tu la
Più lento
Più lento
p


Tempo.
vi - e Que pour les tour - ments? For - tune en - ne - mi - - - - e! Quel - le bar - ba - ri - - - - e! Ne
me rends - tu la vi - e Que pour les tour - ments? Af - freu - se bar - ba - ri - e! Cru - els tour - ments! Cru - els tour - ments!
ten.
Rinf.
sf
p
cresc.
f
ff


Andante cantabile.
EURYDICE.
Dolce sotto voce.
Je gou - tais les char - mes D'un re - pos sans a - lar - mes, D'un re - pos sans a - lar - mes; Le trou - ble, les lar - mes Rem - plis - sent au - jour - d'hui mes mal-heu - reux mo -
ORPHÉE.
(à part)
Ses in - jus - tes soup - çons re - doublent mes tour - mens. Que di - re? Que fai - re?
Andante cantabile. 44=
Dolce.
pp
Rinf.
poco
a poco cresc.
mf



Dolce.

-ments. Je gou - tais les char - mes d'un re -

p

El - le me dé - ses - pè - re; Ne pour - rai - je cal -

p *Dolce espressivo.*

Rinf.

-pos sans a - lar - mes, D'un re - pos sans a -

-mer le trou - ble de ses sens?

p *Rinf.*

-lar - mes; Le trou - ble, les lar - mes Rem -
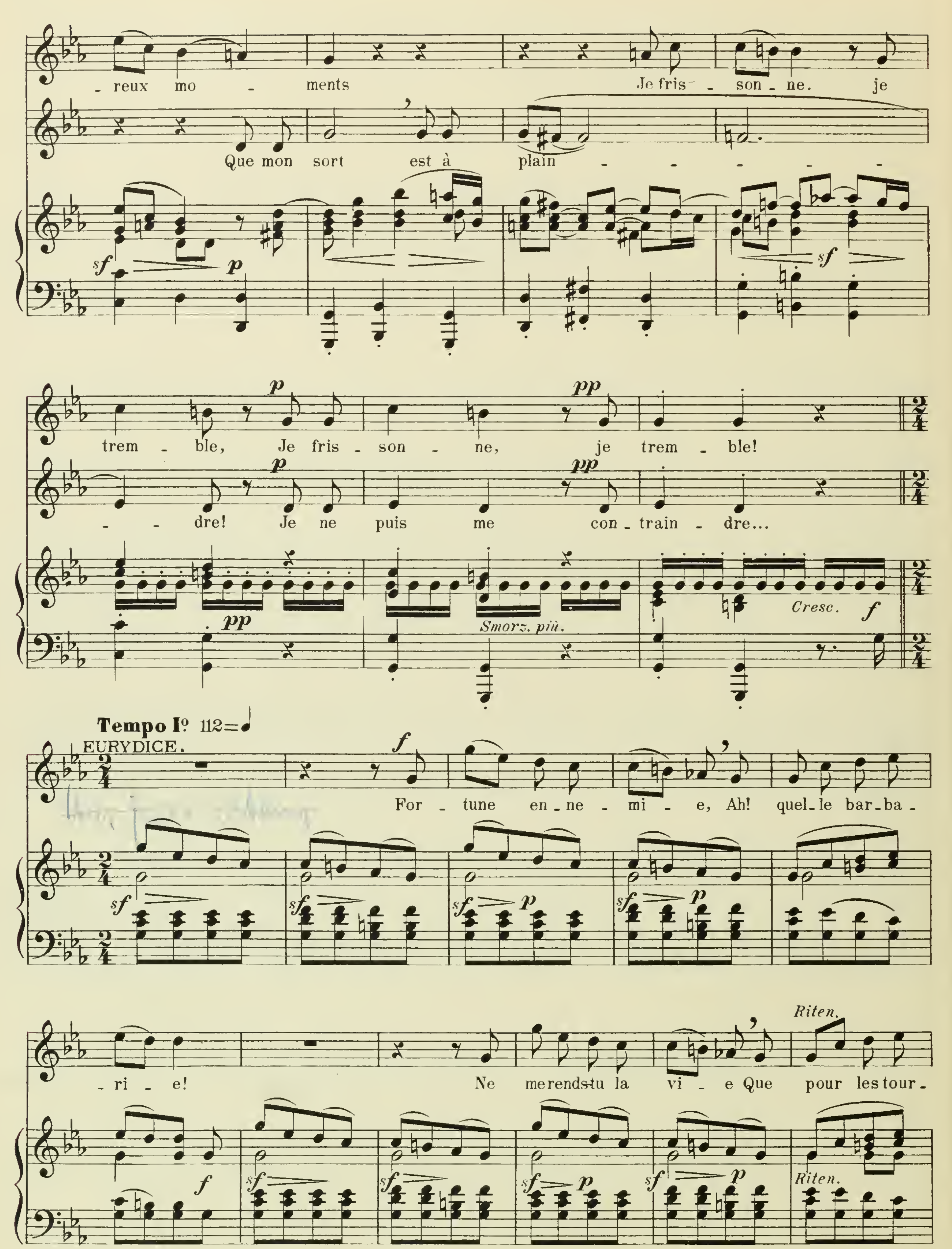
p

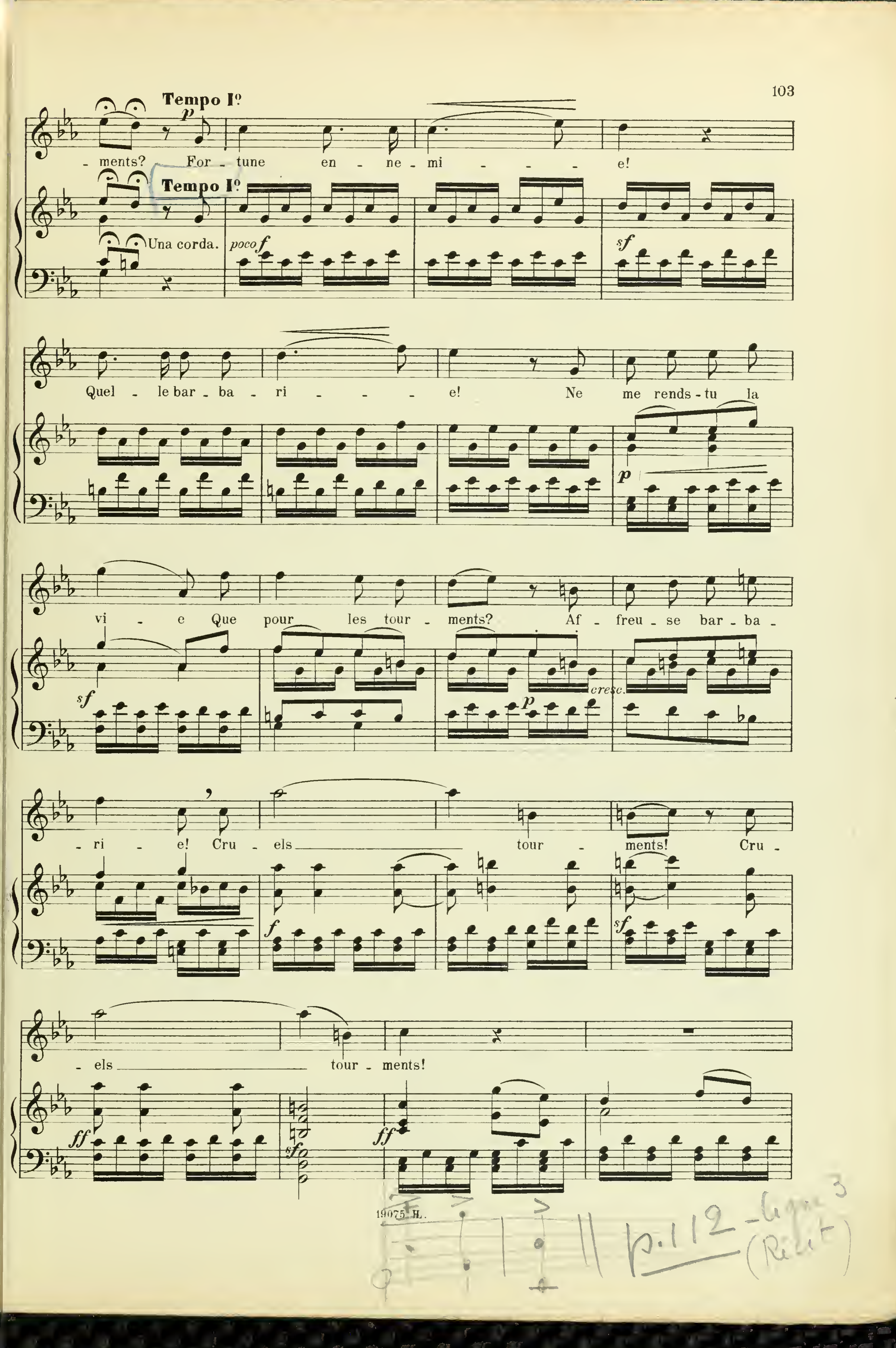
Que di - re? Que fai - re?

pp *poco*

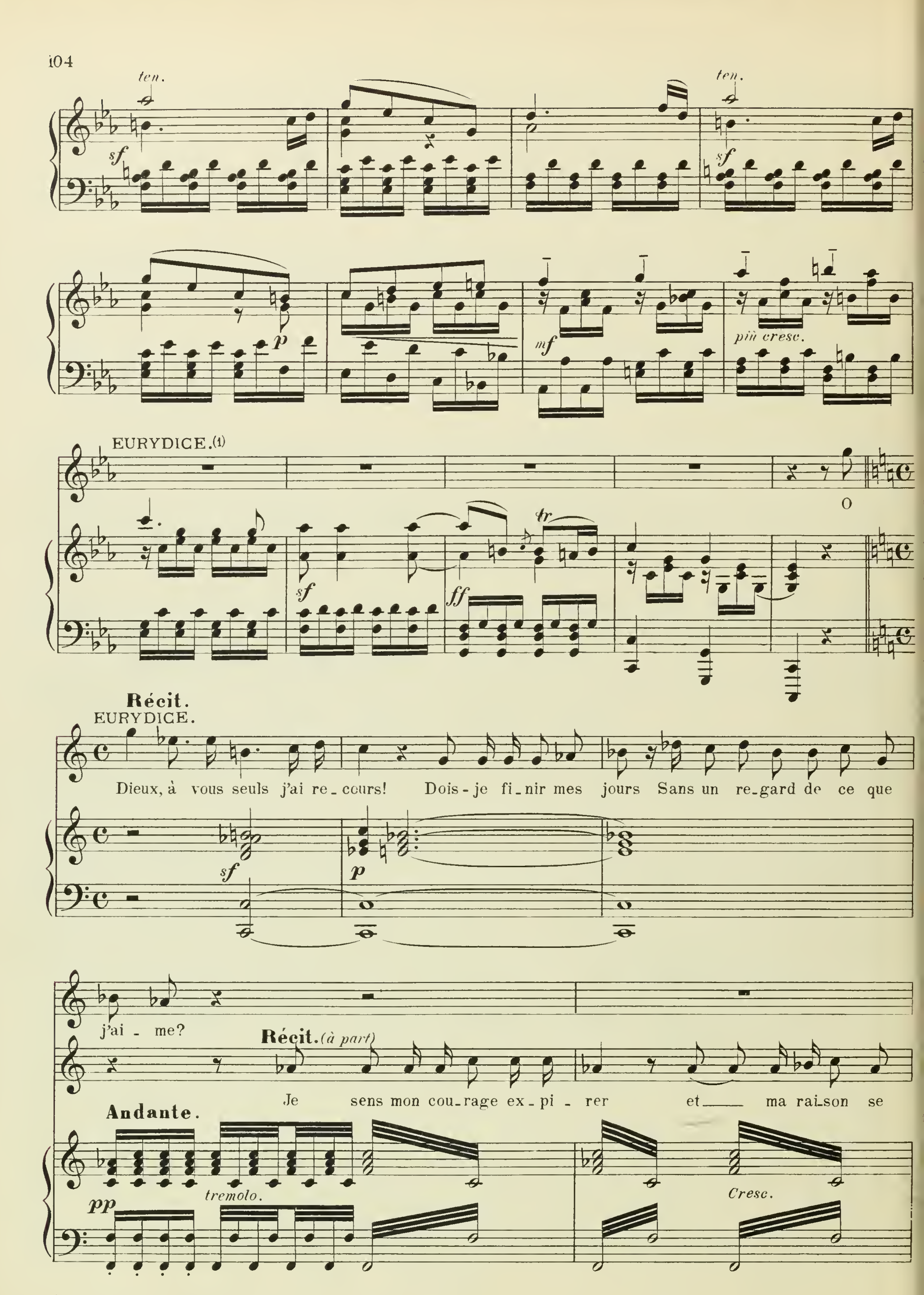
-plissent au - jour - d'hui mes malheu - reux mo - ments, mes malheu -

a poco cresc. *Rinf. assai.*

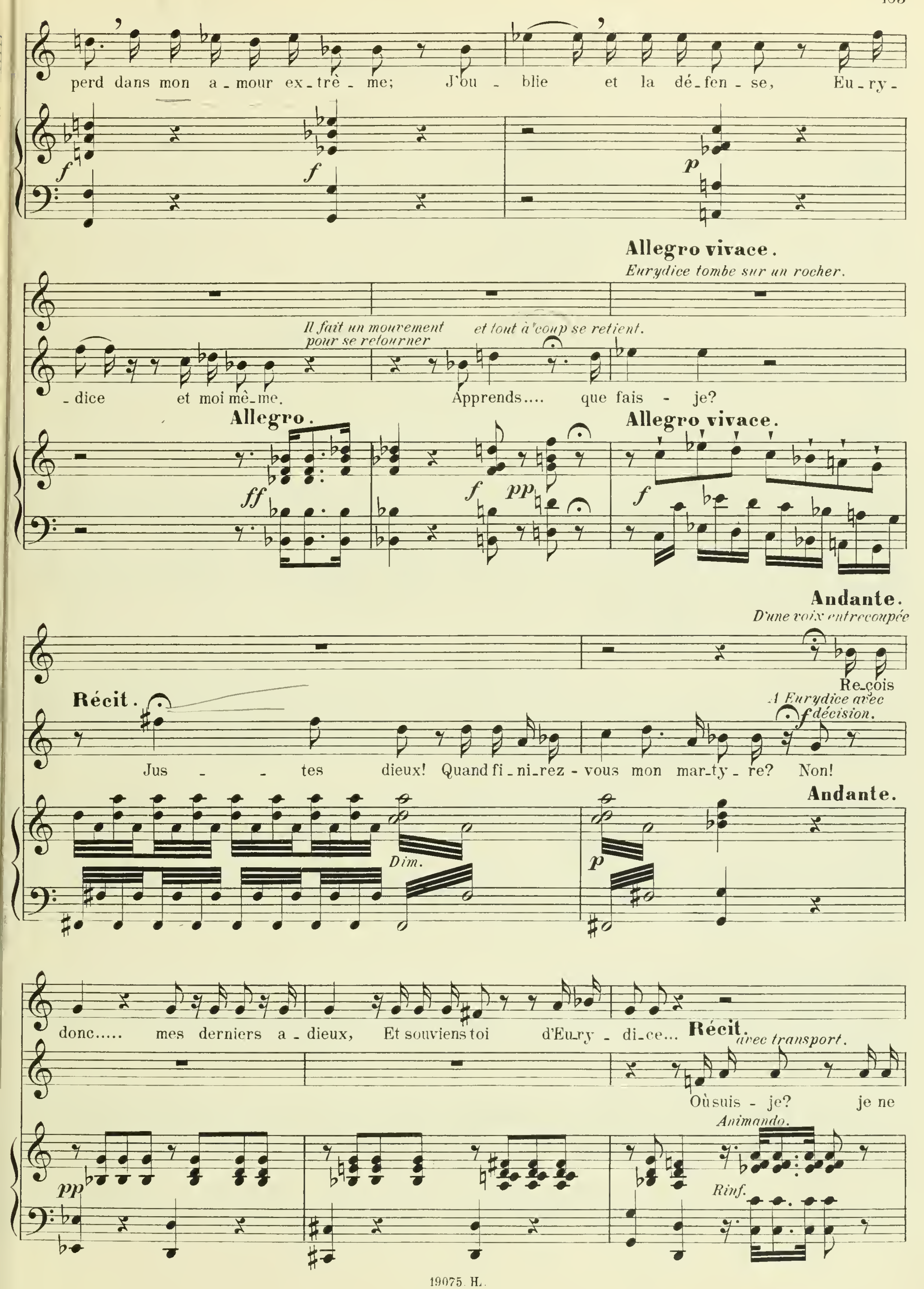

_reux mo _ ments
Je fris _ son _ ne. je
Que mon sort est à plain _ _ _ _ _ _
sf
p
sf
trem _ ble, Je fris _ son _ ne, je trem _ ble!
_ _ dre! Je ne puis me con _ train _ dre...
p
pp
Smorz. più.
Cresc.
f
Tempo I° 112=♩
EURYDICE.
For _ tune en _ ne _ mi _ e, Ah! quel _ le bar _ ba _
_ ri _ e!
Ne me rends-tu la vi _ e Que pour les tour _
Riten.



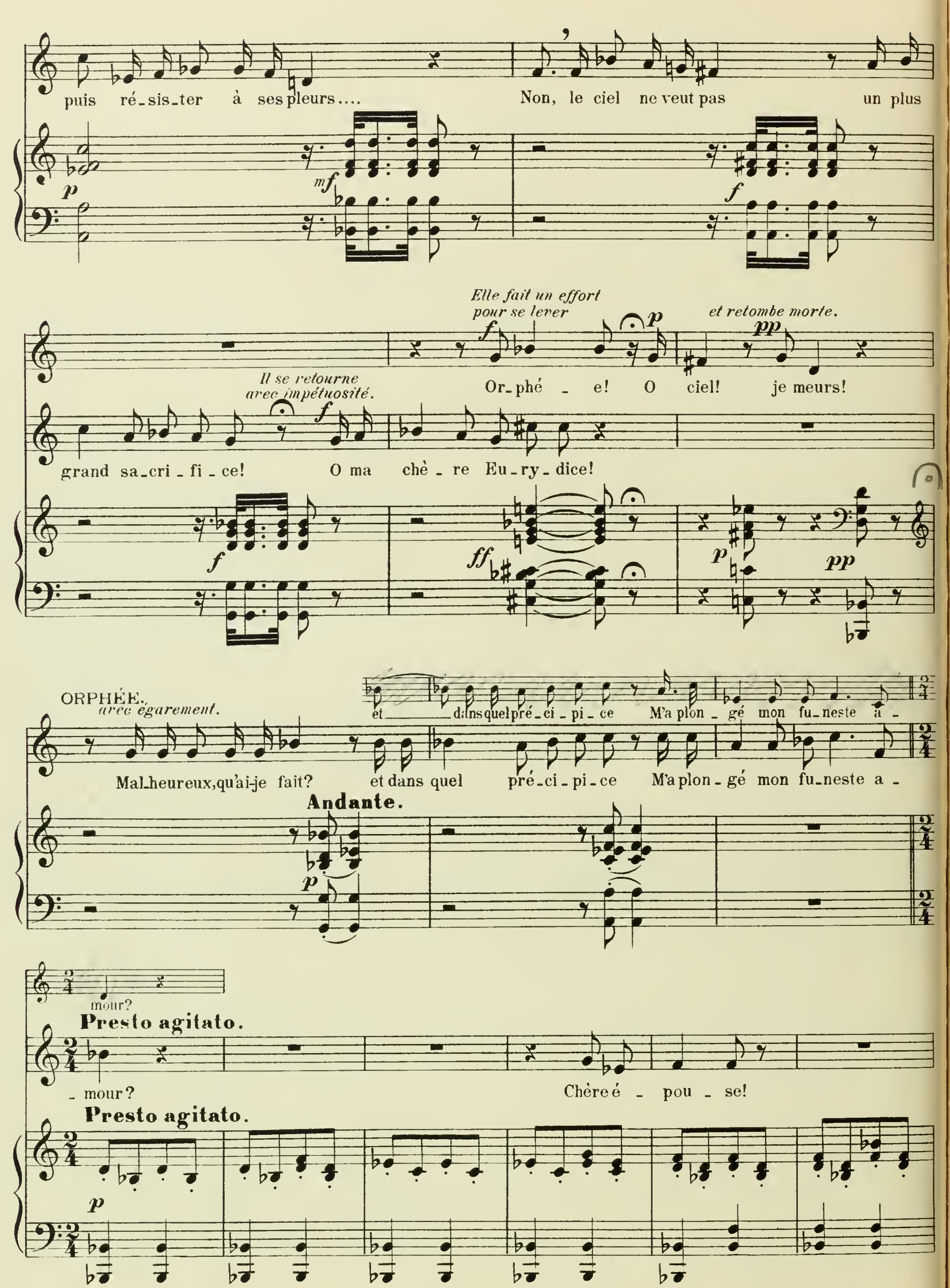
p.112 - ligne 3 (Récit)
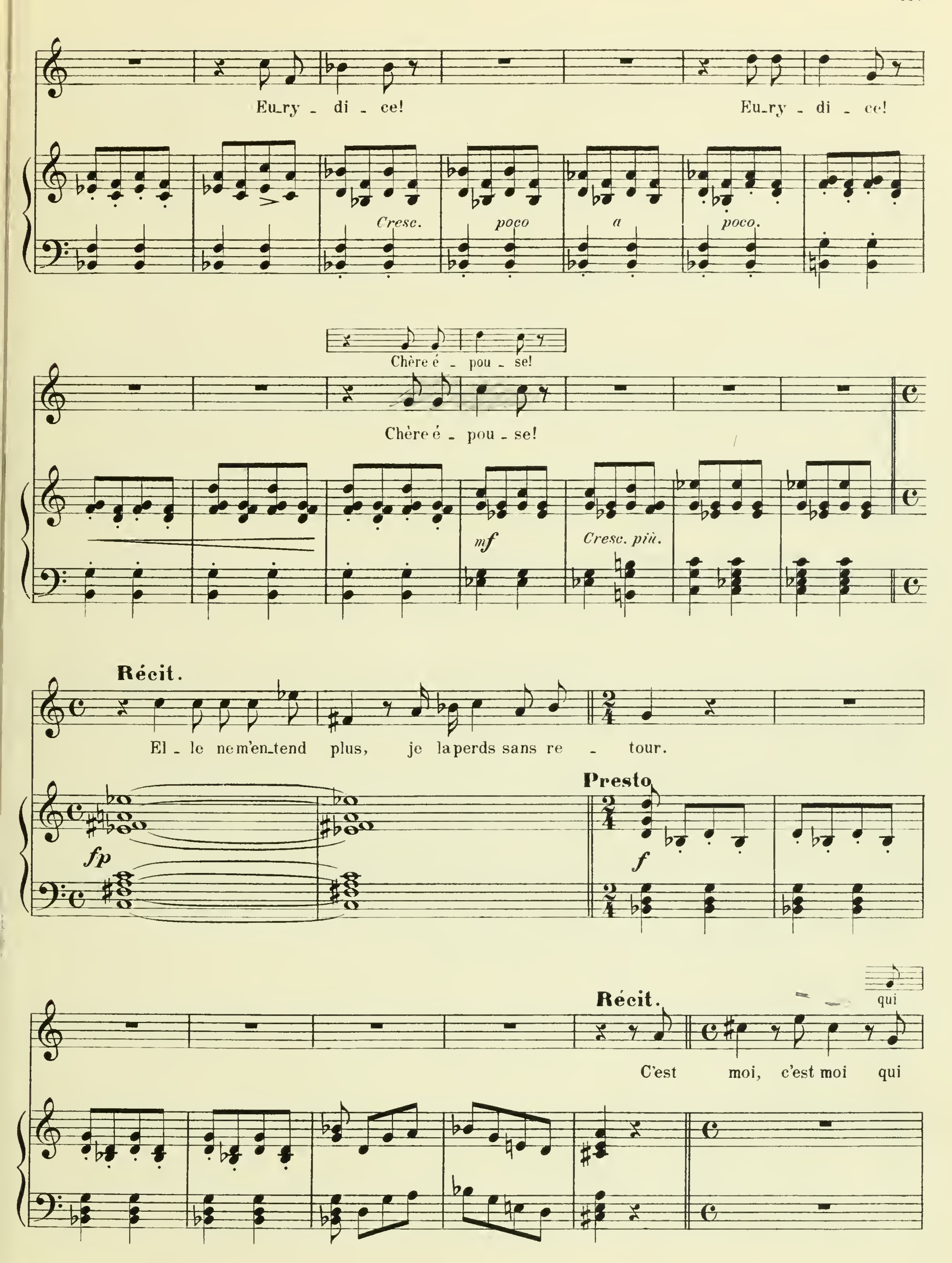


(1) Voir la version *in extenso* de ce Récitatif, Appendice V, p. 28.
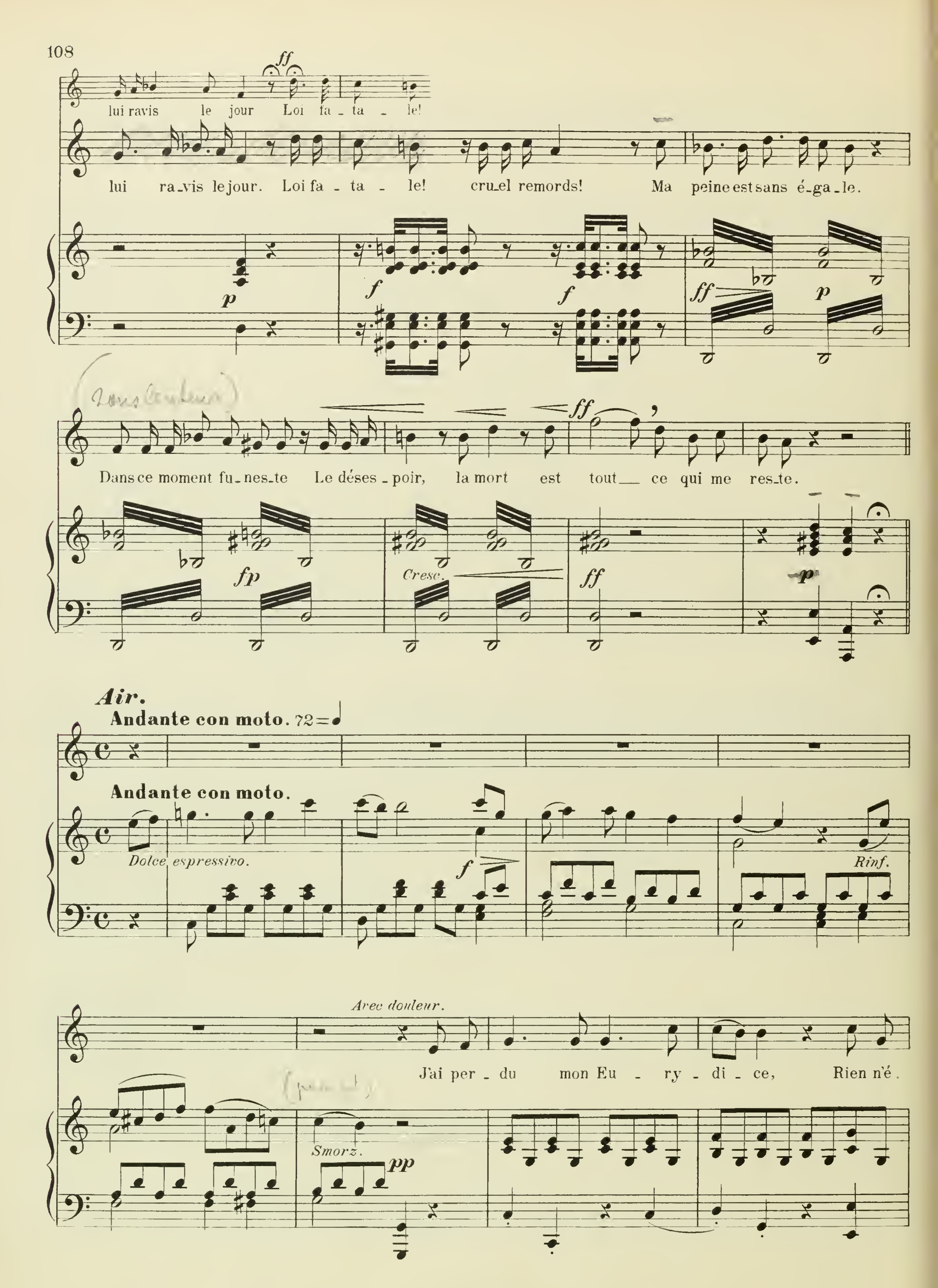


perd dans mon a_mour ex_trê_me; J'ou_blie et la dé_fen_se, Eu_ry_
Allegro vivace.
Eurydice tombe sur un rocher.
Il fait un mouvement pour se retourner
et tout à coup se retient.
_dice et moi mê_me. Apprends.... que fais - je?
Allegro.
Allegro vivace.
Andante.
D'une voix entrecoupée
Re_çois
Récit.
A Eurydice avec décision.
Jus - tes dieux! Quand fi_ni_rez - vous mon mar_ty_re? Non!
Andante.
Dim.
donc..... mes derniers a_dieux, Et souviens toi d'Eu_ry_di_ce...
Récit. avec transport.
Où suis - je? je ne
Animando.
Rinf.
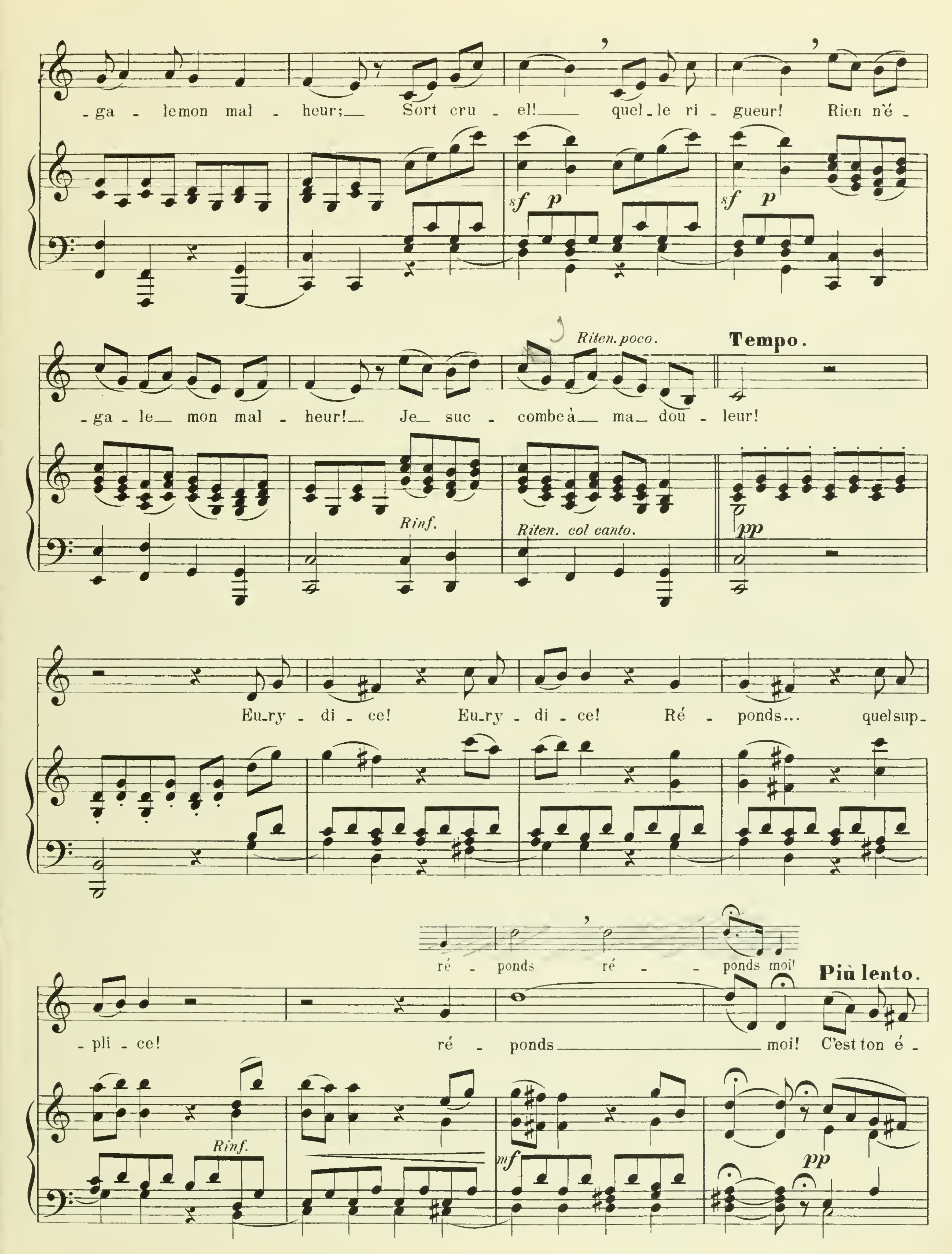

puis ré_sis_ter à ses pleurs....
Non, le ciel ne veut pas un plus
Elle fait un effort pour se lever
et retombe morte.
Or_phé _ e! O ciel! je meurs!
Il se retourne avec impétuosité.
grand sa_cri _ fi _ ce! O ma chè _ re Eu_ry_ dice!
ORPHÉE.
avec égarement.
et dans quel pré_ci_pi_ce M'a plon _ gé mon fu_neste a _
Mal_heureux,qu'ai-je fait? et dans quel pré_ci_pi_ce M'a plon _ gé mon fu_neste a _
Andante.
mour?
Presto agitato.
_ mour?
Chère é _ pou _ se!
Presto agitato.



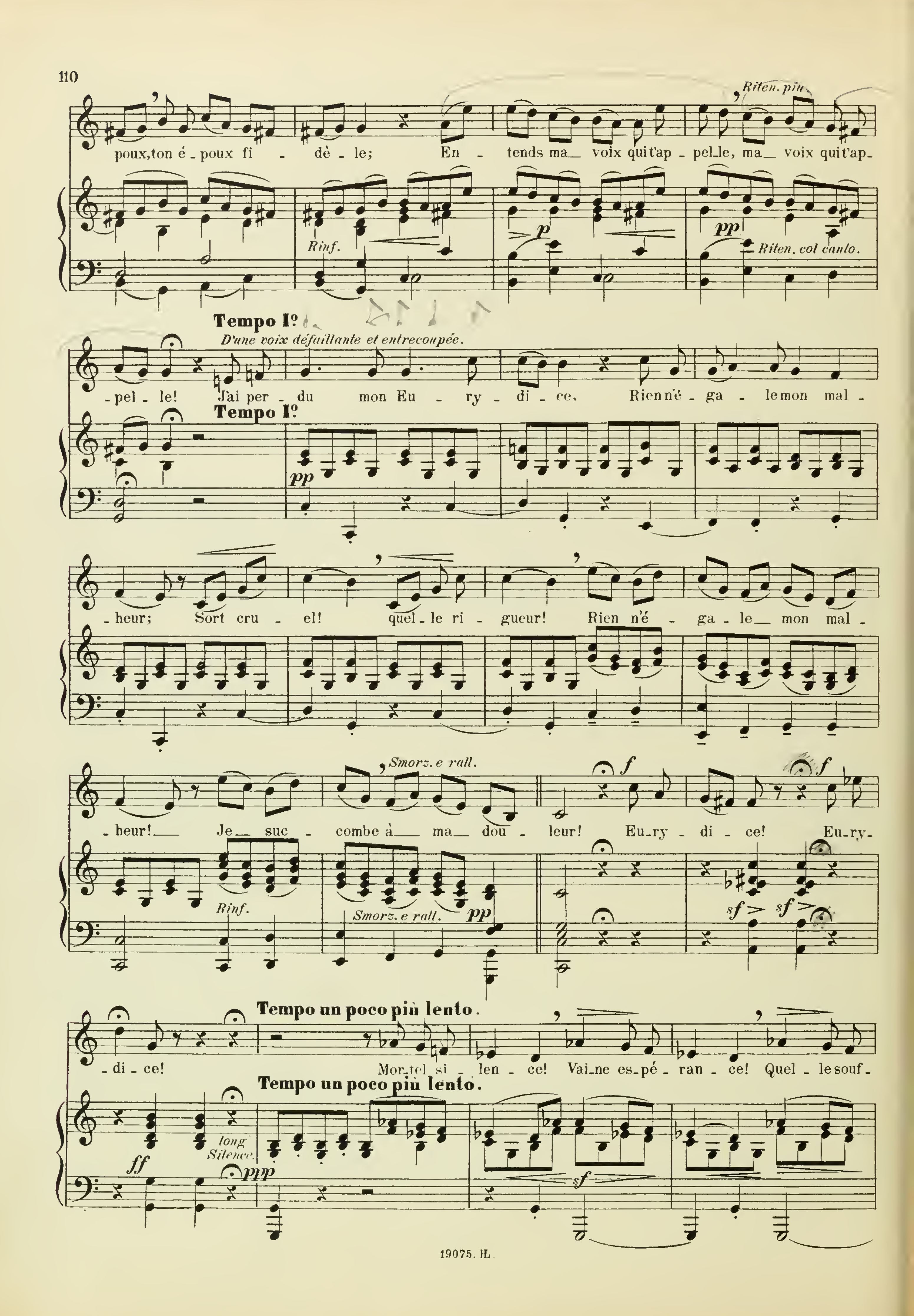
Eu_ry - di - ce!
Eu_ry - di - ce!
Cresc.
poco
a
poco.
Chère é - pou - se!
Chère é - pou - se!
mf
Cresc. più.
Récit.
El - le ne m'en_tend plus, je la perds sans re - tour.
fp
Presto
f
Récit.
qui
C'est moi, c'est moi qui
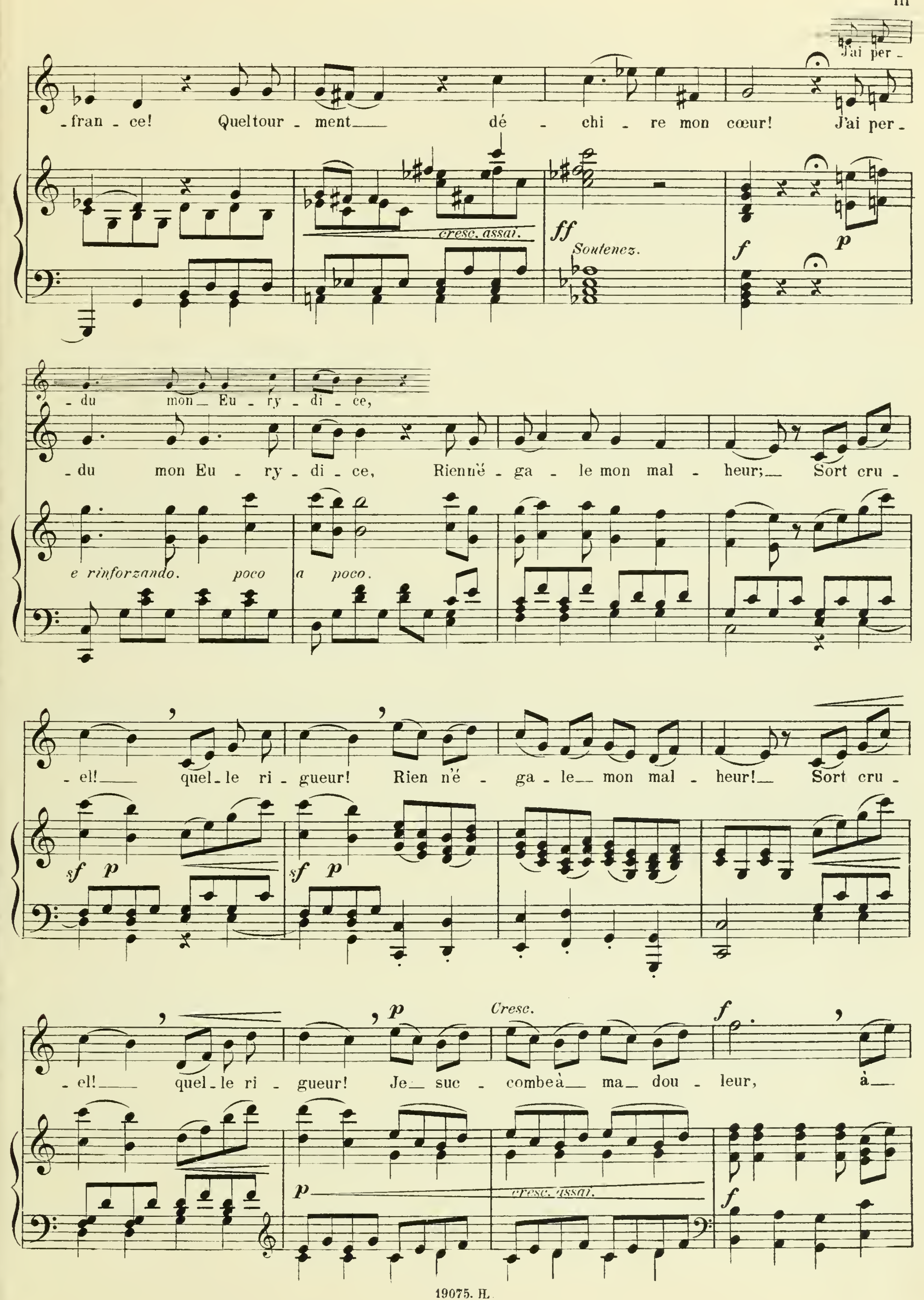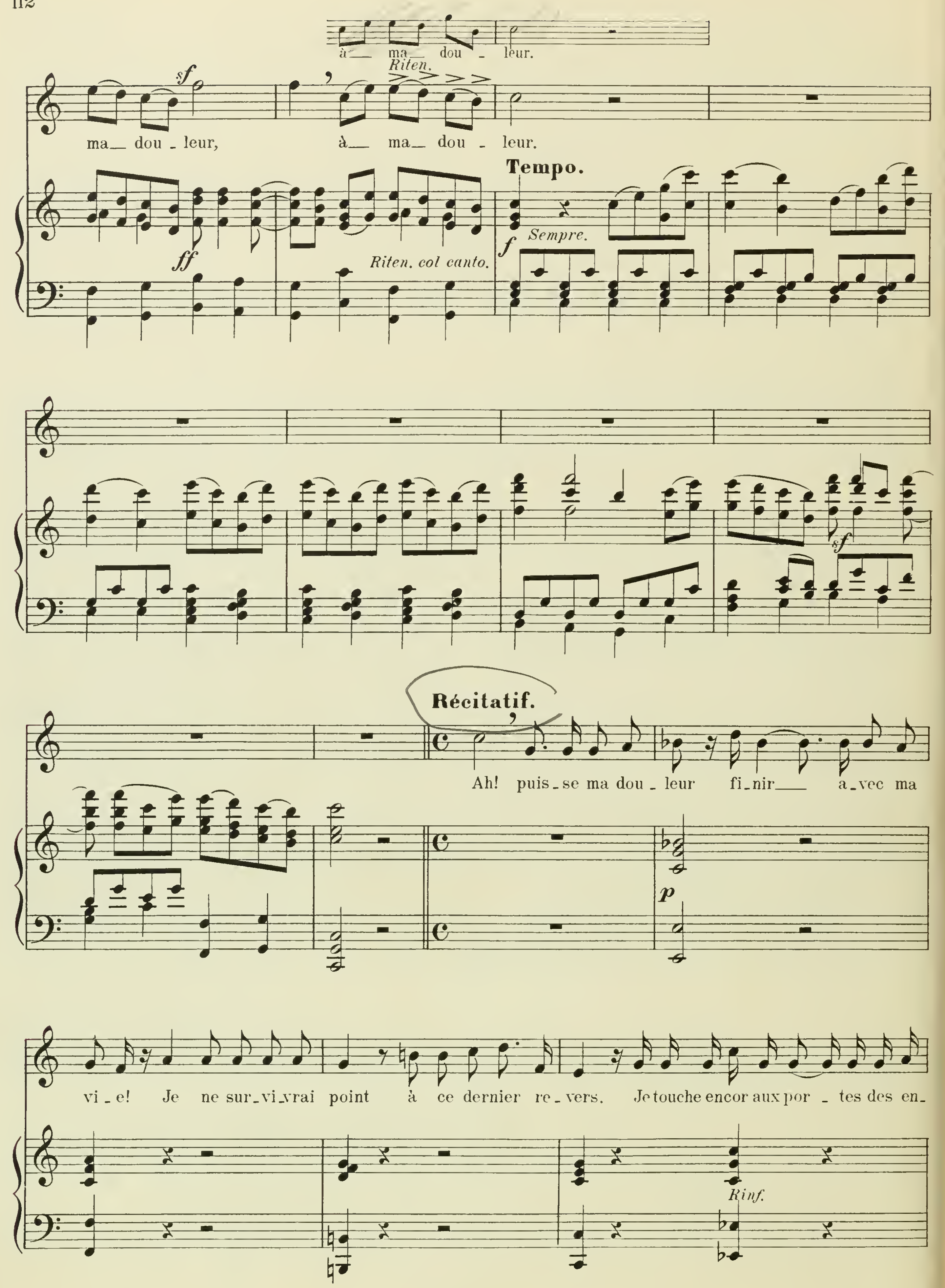


lui ravis le jour Loi fa_ta_le!
lui ra_vis le jour. Loi fa_ta_le! cru_el remords! Ma peine est sans é_ga_le.
Dans ce moment fu_nes_te Le déses_poir, la mort est tout ce qui me res_te.
Cresc.
Air.
Andante con moto. 72=♩
Andante con moto.
Dolce espressivo.
Rinf.
Avec douleur.
J'ai per_du mon Eu_ry_di_ce, Rien n'é.
Smorz.
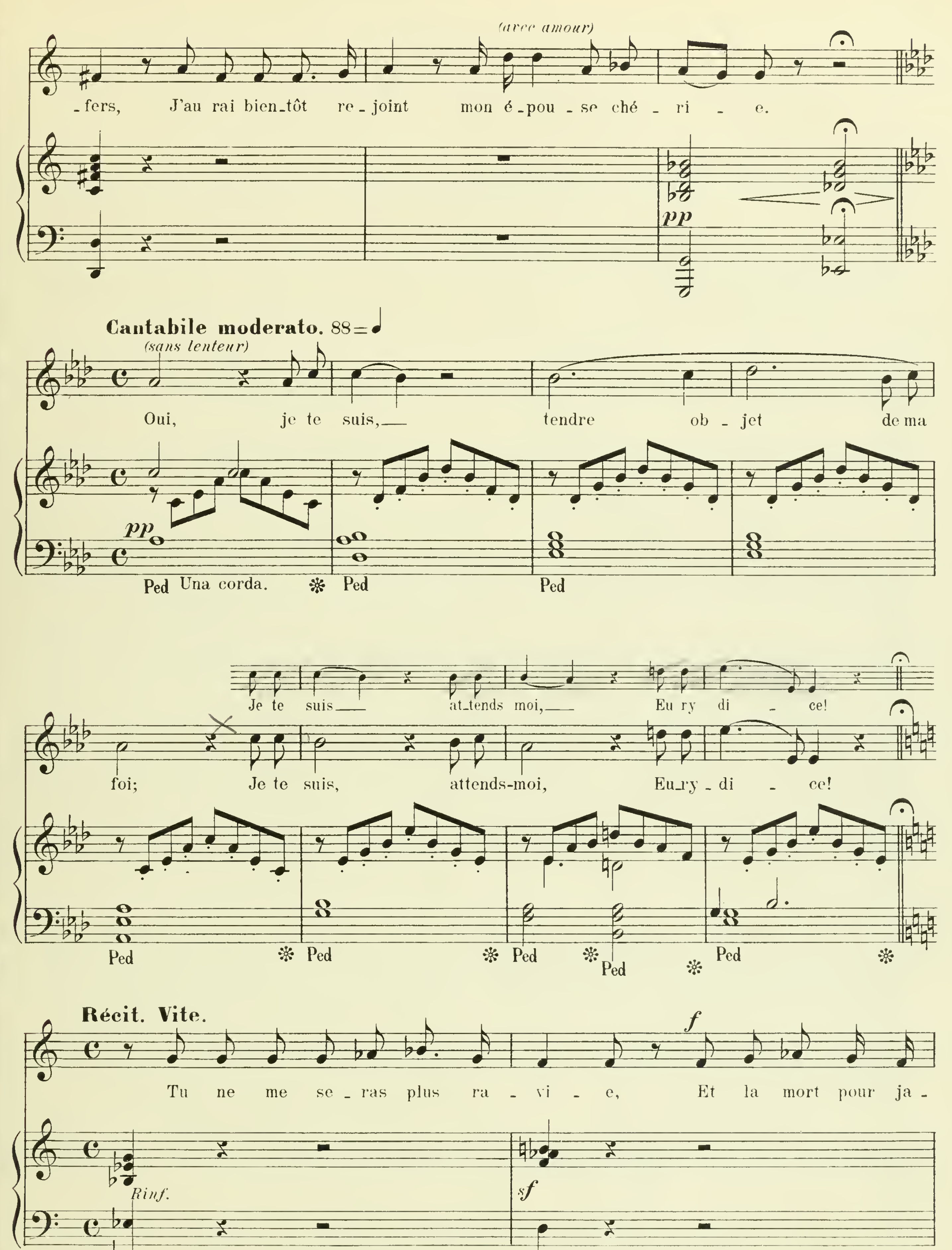


_ga _ le mon mal _ heur; Sort cru _ el! quel _ le ri _ gueur! Rien n'é _
sf p
sf p
_ga _ le _ mon mal _ heur! Je _ suc _ combe à _ ma _ dou _ leur!
Riten. poco.
Tempo.
Rinf.
Riten. col canto.
pp
Eu_ry _ di _ ce! Eu_ry _ di _ ce! Ré _ ponds... quel sup_
ré _ ponds ré _ _ ponds moi!
Più lento.
_ pli _ ce! ré _ ponds moi! C'est ton é _
Rinf.
mf
pp


Riten. più
poux, ton é - poux fi - dè - le; En - tends ma_ voix qui t'ap - pel_le, ma_ voix qui t'ap_
Rinf.
p
pp
Riten. col canto.
Tempo Iº
D'une voix défaillante et entrecoupée.
- pel - le! J'ai per - du mon Eu - ry - di - ce, Rien n'é - ga - le mon mal -
Tempo Iº
pp
- heur; Sort cru - el! quel - le ri - gueur! Rien n'é - ga - le_ mon mal -
Smorz. e rall.
f
f
- heur!_ Je_ suc - combe à_ ma_ dou - leur! Eu_ry - di - ce! Eu_ry_
Rinf.
Smorz. e rall.
pp
sf
sf
Tempo un poco più lento.
- di - ce! Mor_tel si - len - ce! Vai_ne es_pé - ran - ce! Quel - le souf_
Tempo un poco più lento.
ff
long Silence.
ppp
sf


J'ai per -
- fran - ce! Quel tour - ment dé - chi - re mon cœur! J'ai per -
cresc. assai.
ff
Soutenez.
f
p
- du mon Eu - ry - di - ce,
- du mon Eu - ry - di - ce, Rien n'é - ga - le mon mal - heur; Sort cru -
e rinforzando. poco a poco.
- el! quel - le ri - gueur! Rien n'é - ga - le mon mal - heur! Sort cru -
sf p
sf p
p
Cresc.
f
- el! quel - le ri - gueur! Je suc - combe à ma dou - leur, à
p
cresc. assai.
f

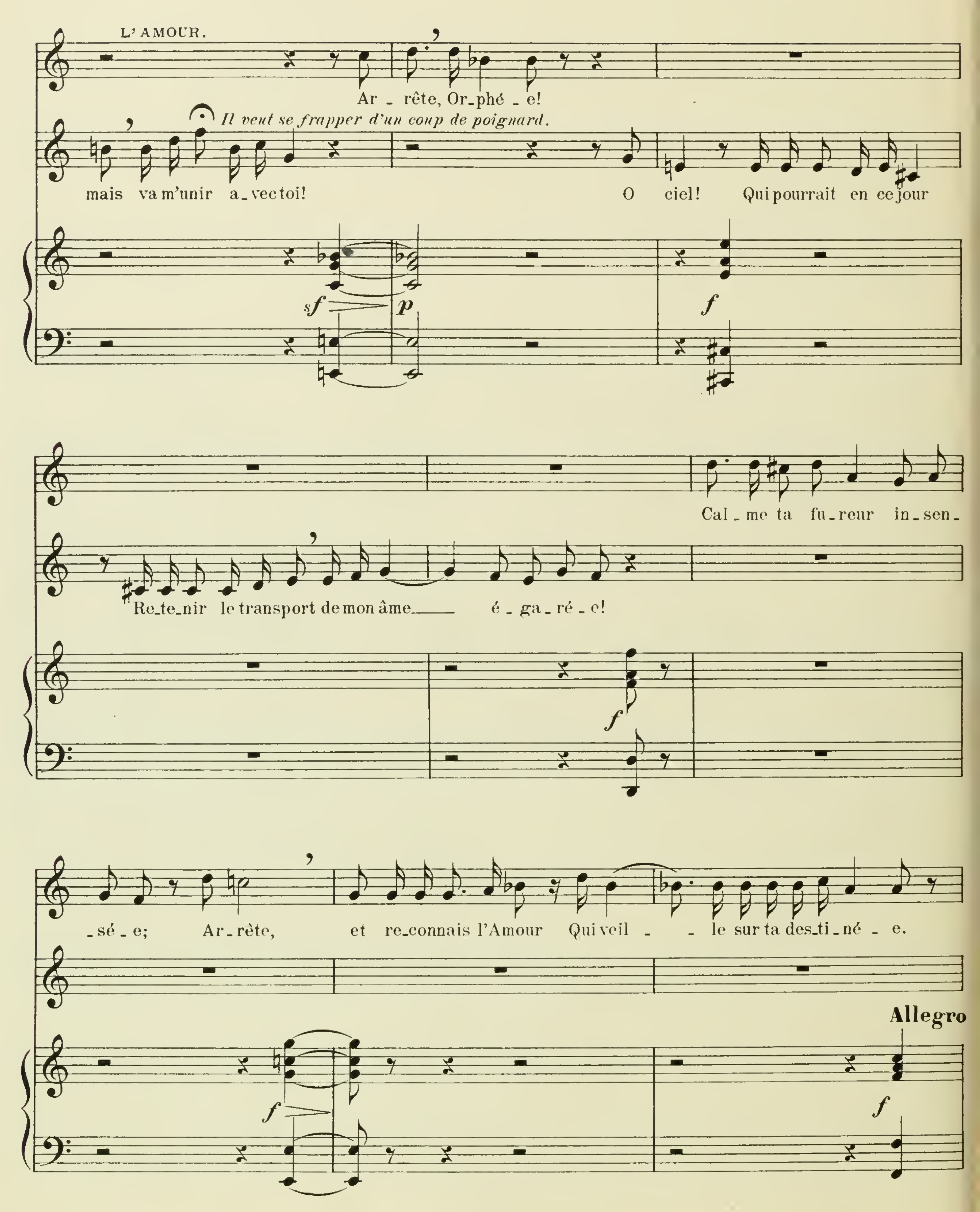


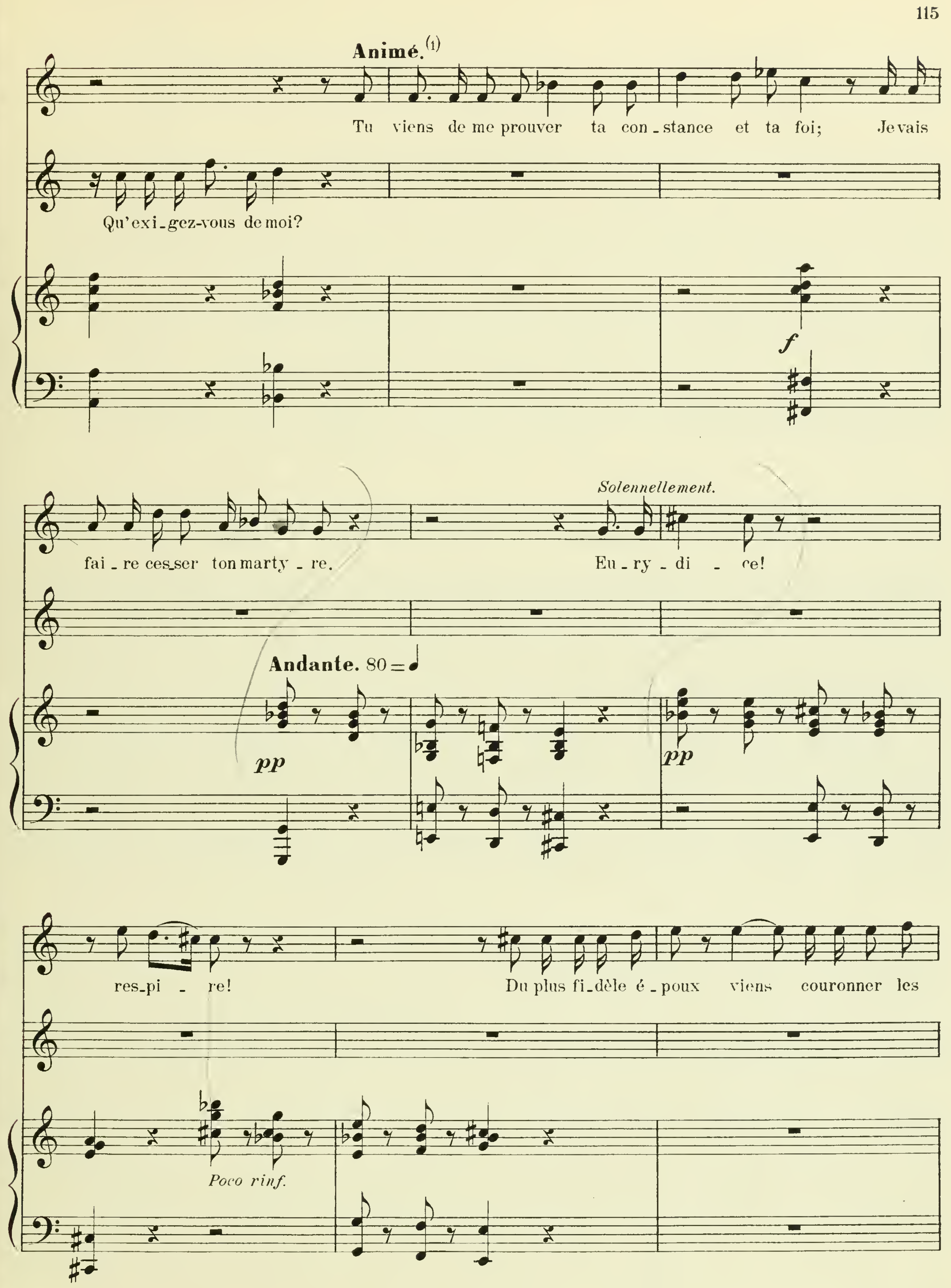
à ma dou - leur.
Riten.
ma dou - leur, à ma dou - leur.
Tempo.
Sempre.
Riten. col canto.
Récitatif.
Ah! puis-se ma dou-leur fi-nir a-vec ma
vi-e! Je ne sur-vi-vrai point à ce dernier re-vers. Je touche encor aux por-tes des en-
Rinf.


(avec amour)
_fers, J'au rai bien_tôt re_joint mon é_pou_se ché_ri_e.
pp
Cantabile moderato. 88 = ♩
(sans lenteur)
Oui, je te suis,__ tendre ob_jet de ma
pp
Ped Una corda. ✻ Ped
Ped
Je te suis__ at_tends moi,__ Eu ry di_ce!
foi; Je te suis, attends-moi, Eu_ry_di_ce!
Ped ✻ Ped ✻ Ped ✻ Ped ✻ Ped ✻
Récit. Vite.
f
Tu ne me se_ras plus ra_vi_e, Et la mort pour ja_
Rinf.
sf

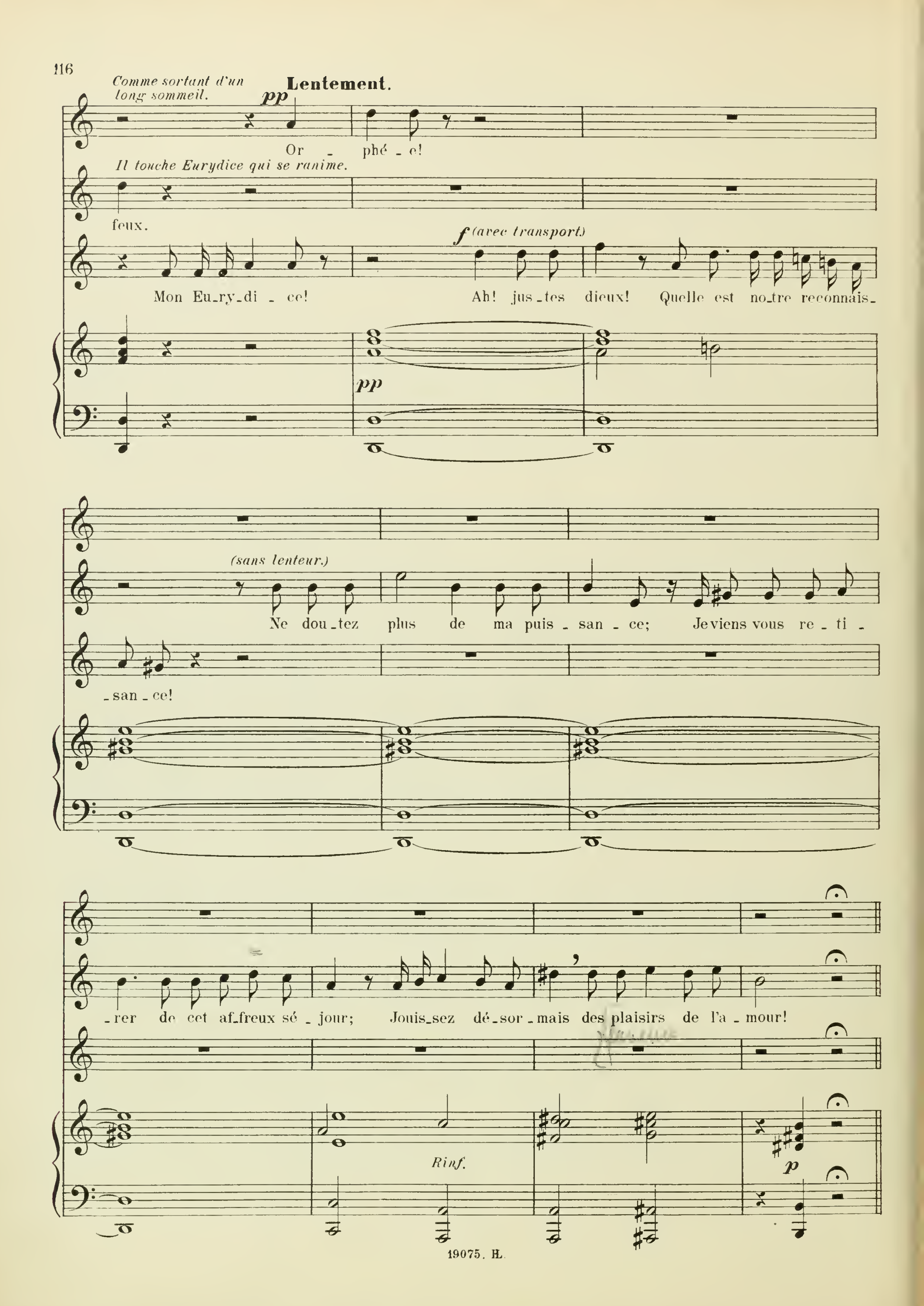
SCÈNE II

ORPHÉE, L'AMOUR, EURYDICE.
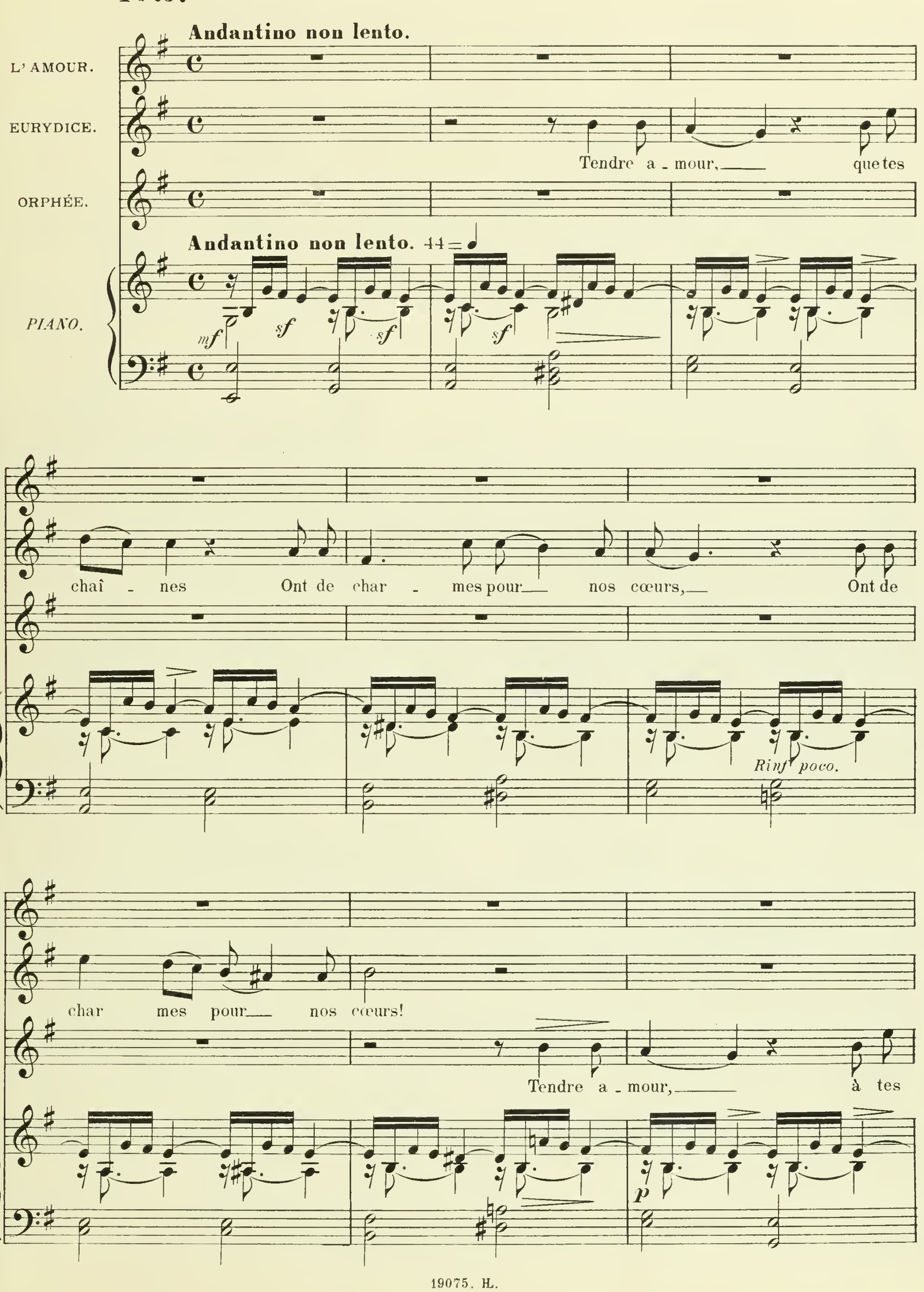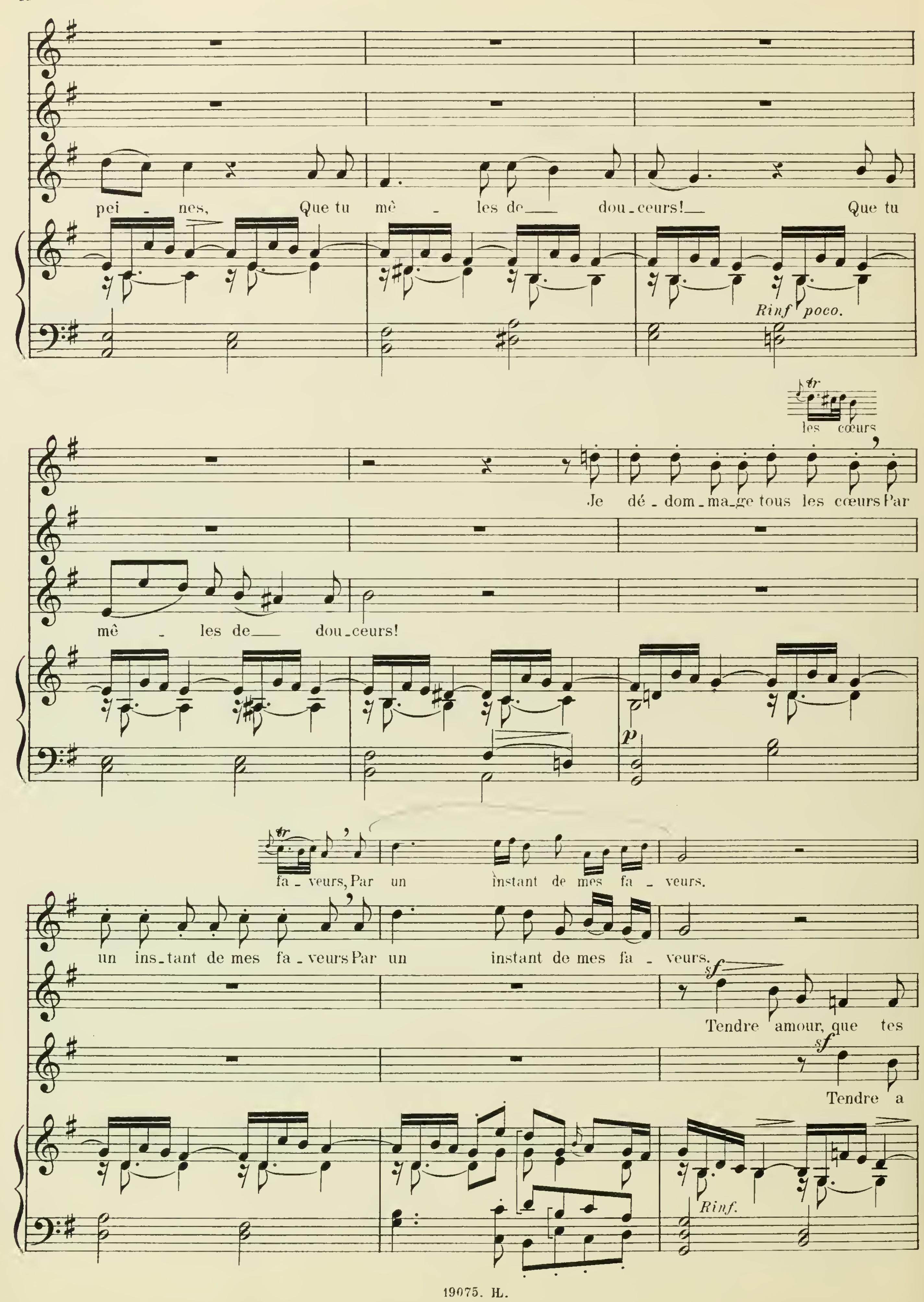




(1) Version originaire de la fin de l'Opéra voir Appendice VI, p. 32.


Comme sortant d'un long sommeil.
Lentement.
pp
Or - phé - e!
Il touche Eurydice qui se ranime.
feux.
f (avec transport)
Mon Eu_ry_di - ce!
Ah! jus_tes dieux! Quelle est no_tre reconnais_
pp
(sans lenteur.)
Ne dou_tez plus de ma puis - san - ce; Je viens vous re - ti -
- san - ce!
- rer de cet af_freux sé - jour; Jouis_sez dé_sor - mais des plaisirs de l'a - mour!
Rinf.
p

Trio.



Andantino non lento.
L'AMOUR.
EURYDICE.
ORPHÉE.
Andantino non lento. 44 = ♩
PIANO.
mf
sf
Tendre a - mour, que tes
chaî - nes Ont de char - mes pour nos cœurs, Ont de
Rinf. poco.
char mes pour nos cœurs!
Tendre a - mour, à tes
p


pei - nes, Que tu mê - les de douceurs! Que tu
Rinf poco.
mê - les de dou_ceurs!
les cœurs
Je dé_dom_ma_ge tous les cœurs Par
p
fa_veurs, Par un instant de mes fa - veurs.
un ins_tant de mes fa_veurs Par un instant de mes fa - veurs.
sf
Tendre amour, que tes
sf
Tendre a
Rinf.



Rinf. *mf*

Que l'ardeur qui vous en_flam _ me Toujours rè _ gne dans votre

chaî _ nes Ont de char _ mes pour nos cœurs,

_mour, à tes pei _ nes Que tu mê _ les de dou _

Cresc.

f

â _ me; Ne crai_gnez plus mes ri _ gueurs.

f

Ont de char _ _ _ mes pour nos cœurs!

_ceurs! Que tu mê _ les de dou_ceurs!

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *f* *Smorz.*

Tou _ jours

p Dolce. *Cresc.*

Que l'ar_deur qui vous en_flam _ me Tou_jours

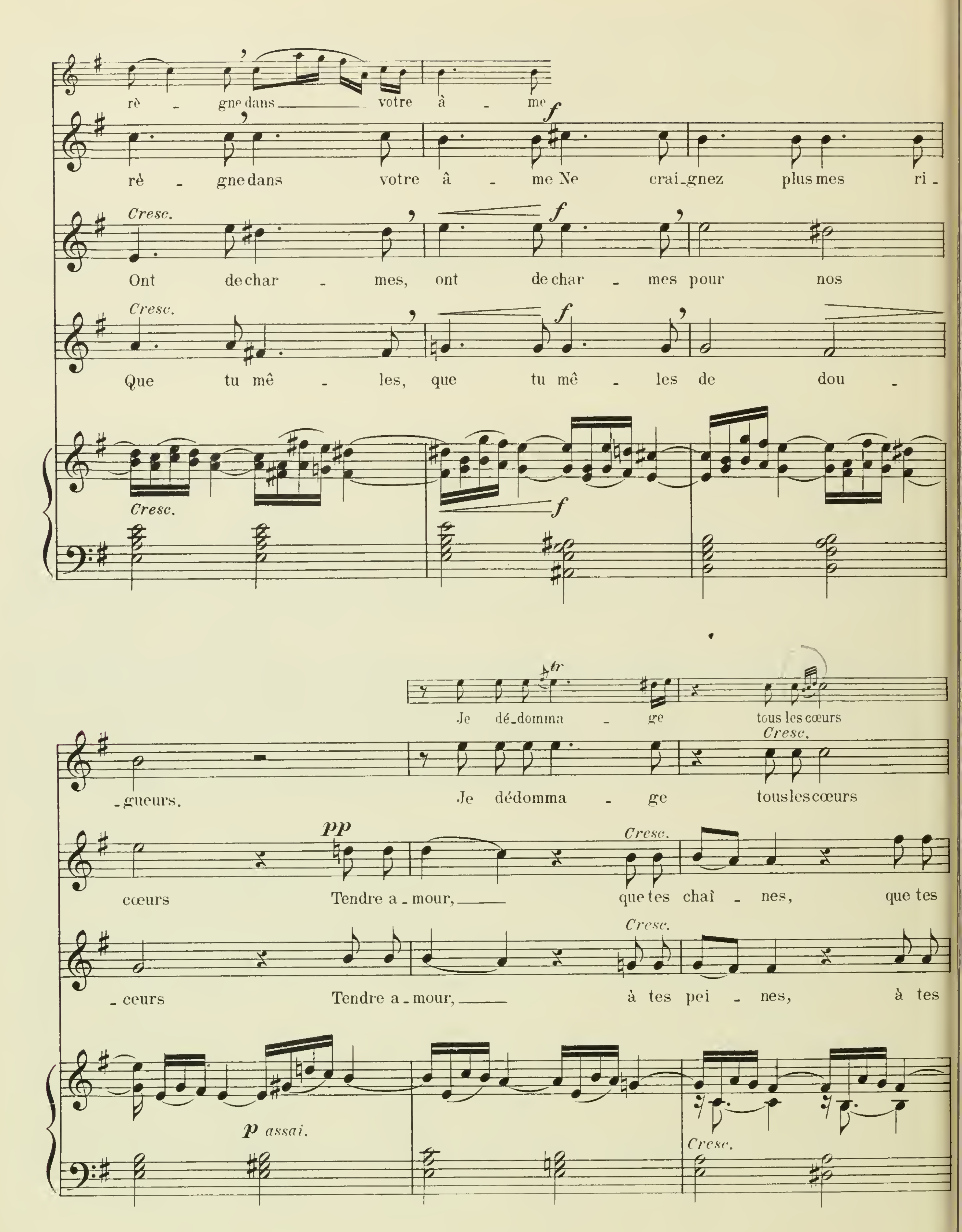
p Dolce.

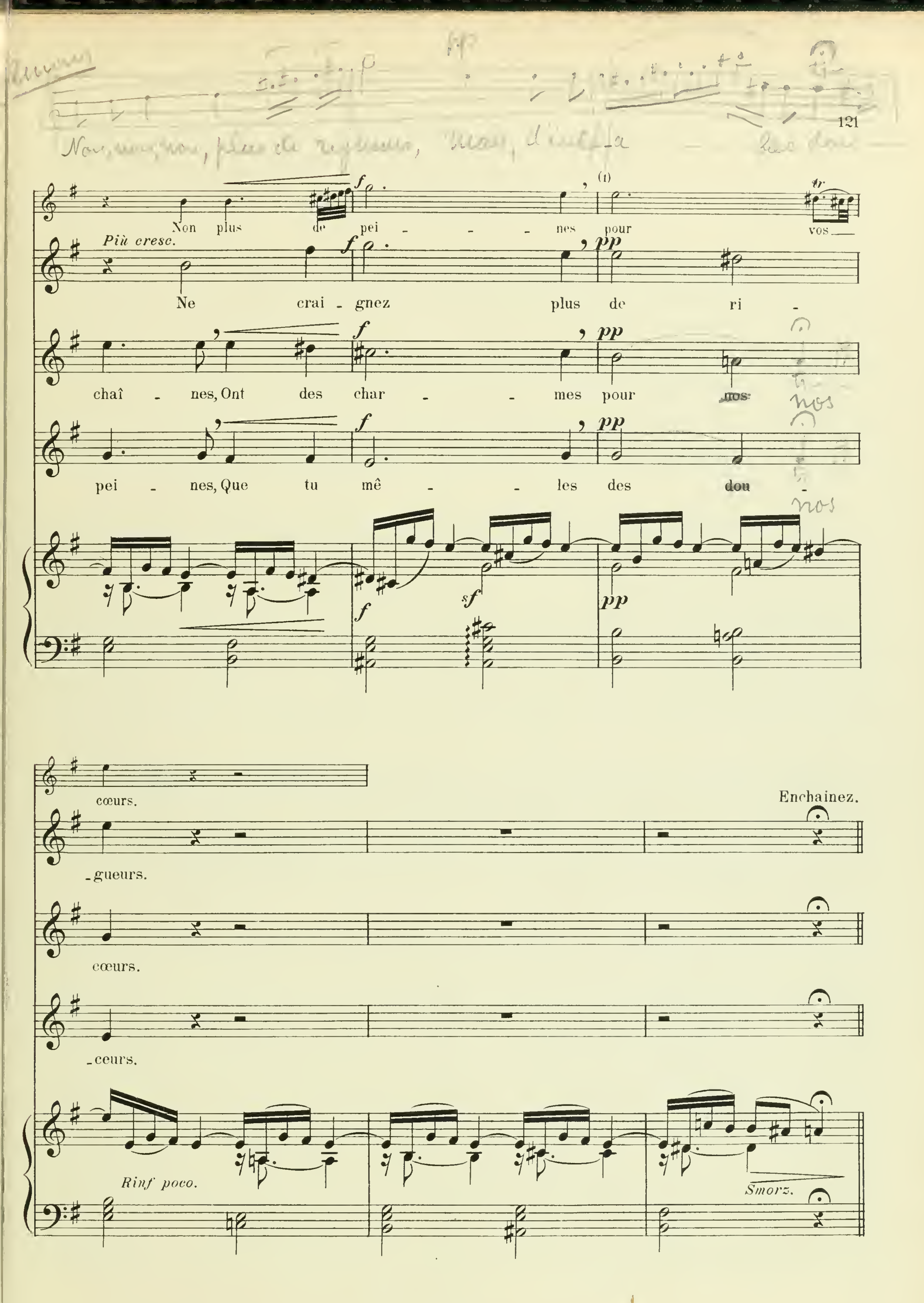
Tendre amour, que tes chaî _ nes que tes chaî _ nes

p Dolce.

Tendre amour, à tes pei _ nes à tes pei _ nes

p *Dolce.*

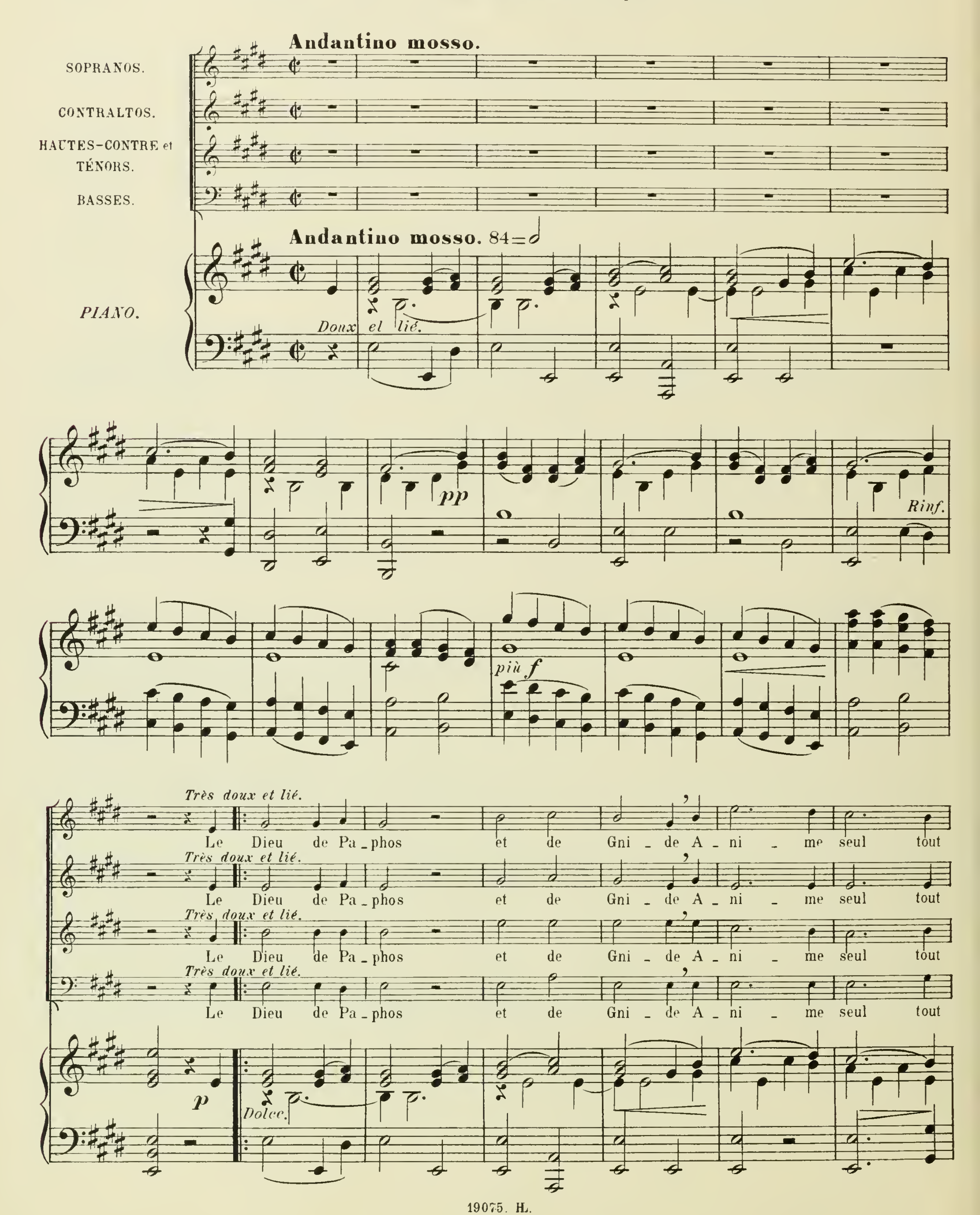

rè - gne dans votre â - me
rè - gne dans votre â - me Ne crai_gnez plus mes ri_
Cresc.
Ont de char - mes, ont de char - mes pour nos
Cresc.
Que tu mê - les, que tu mê - les de dou -
Cresc.
Je dé_domma - ge tous les cœurs
_gueurs. Je dédomma - ge tousles cœurs
pp
cœurs Tendre a_mour, que tes chaî - nes, que tes
_ceurs Tendre a_mour, à tes pei - nes, à tes
p assai.

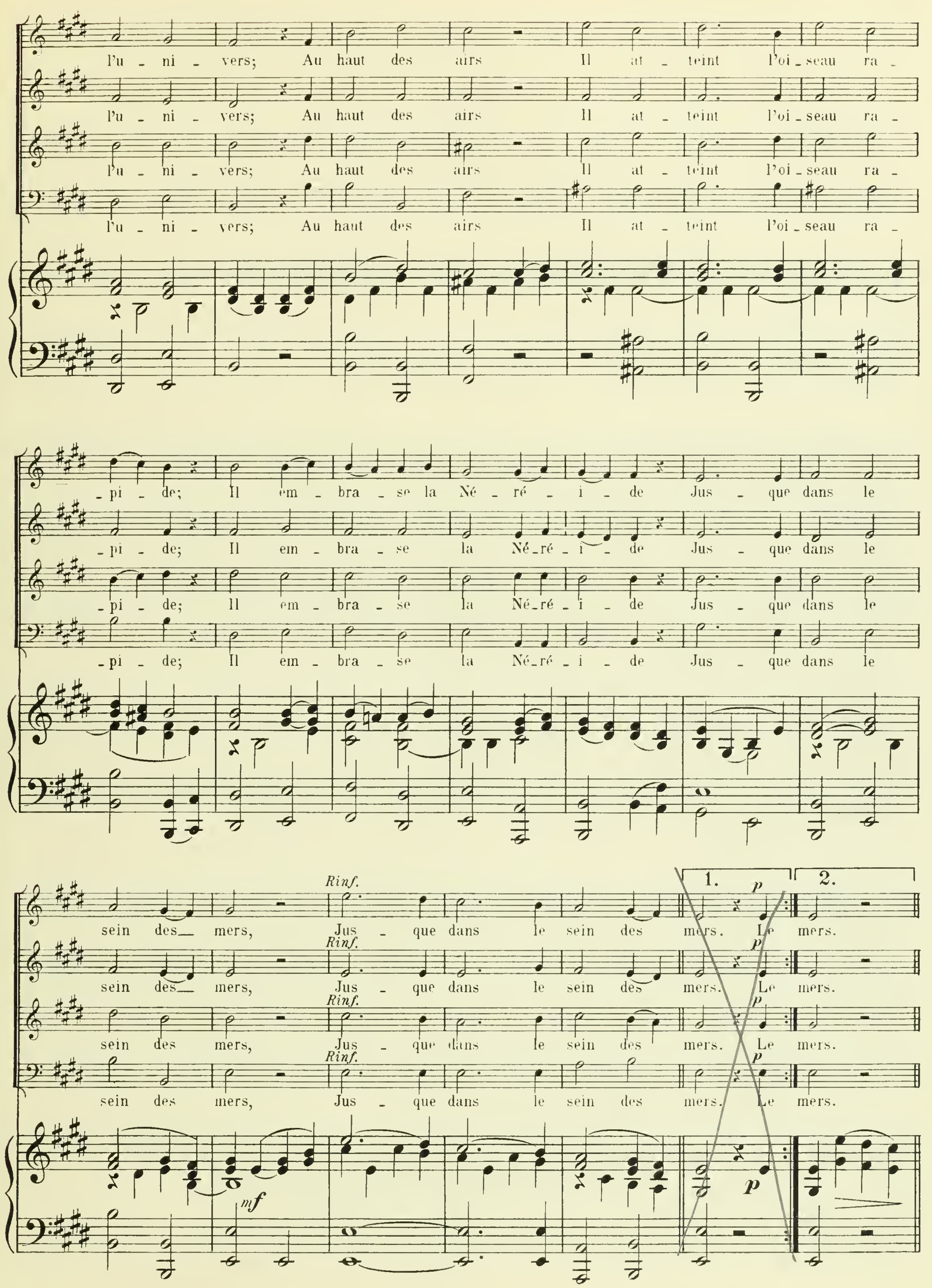


(1) Chant final de la pièce d'après la version française, voir Appendice VII, p. 13.

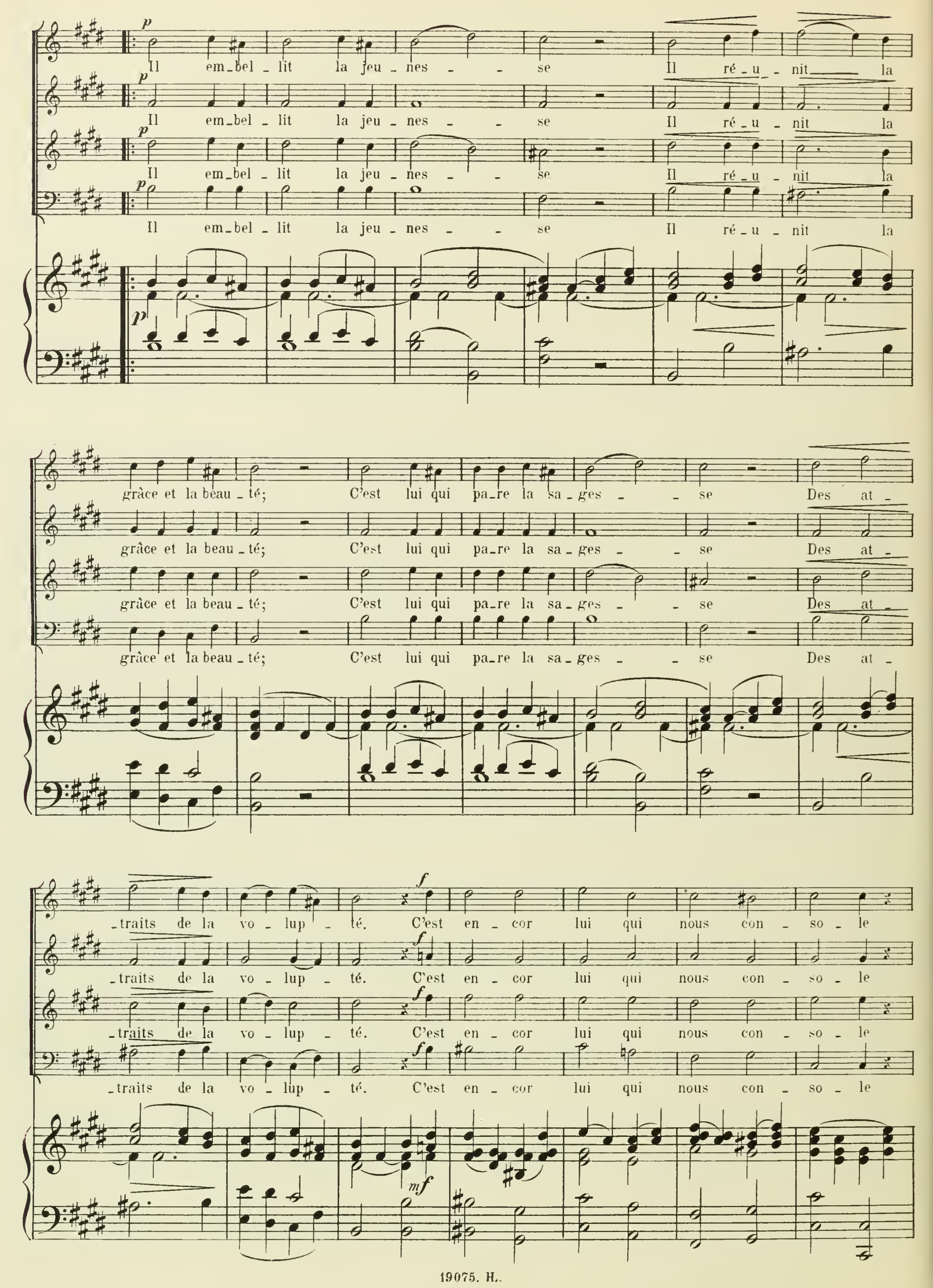
SCÈNE DERNIÈRE

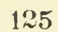
Sur un geste impératif de l'Amour le rideau du fond s'est levé, et le théâtre représente maintenant un ravissant paysage, inondé de lumière. Au fond le temple de l'Amour auquel on accède par trois marches.





l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -
l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -
l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -
l'u - ni - vers; Au haut des airs Il at - teint l'oi - seau ra -
- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le
- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le
- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le
- pi - de; Il em - bra - se la Né - ré - i - de Jus - que dans le
Rinf.
1.
2.
p
sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.
sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.
sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.
sein des mers, Jus - que dans le sein des mers. Le mers.
mf


Il em_bel_lit la jeu_nes_se Il ré_u_nit la
grâce et la beau_té; C'est lui qui pa_re la sa_ges_se Des at_
_traits de la vo_lup_té. C'est en_cor lui qui nous con_so_le



p

Lors - que nous per - dons ses fa - veurs; Ce dieu char - mant, lorsqu'il s'en - vo - - le

pp

Nous lais-se l'a-mi - tié pour es-suy-er nos pleurs,

Rinf.

nous lais-se l'a-mi - tié pour es-suy - er nos pleurs

Un peu rallenti la 2e Fois.

più f

Nous lais-se l'a-mi - tié pour es-suy - er nos pleurs.

1. 2.
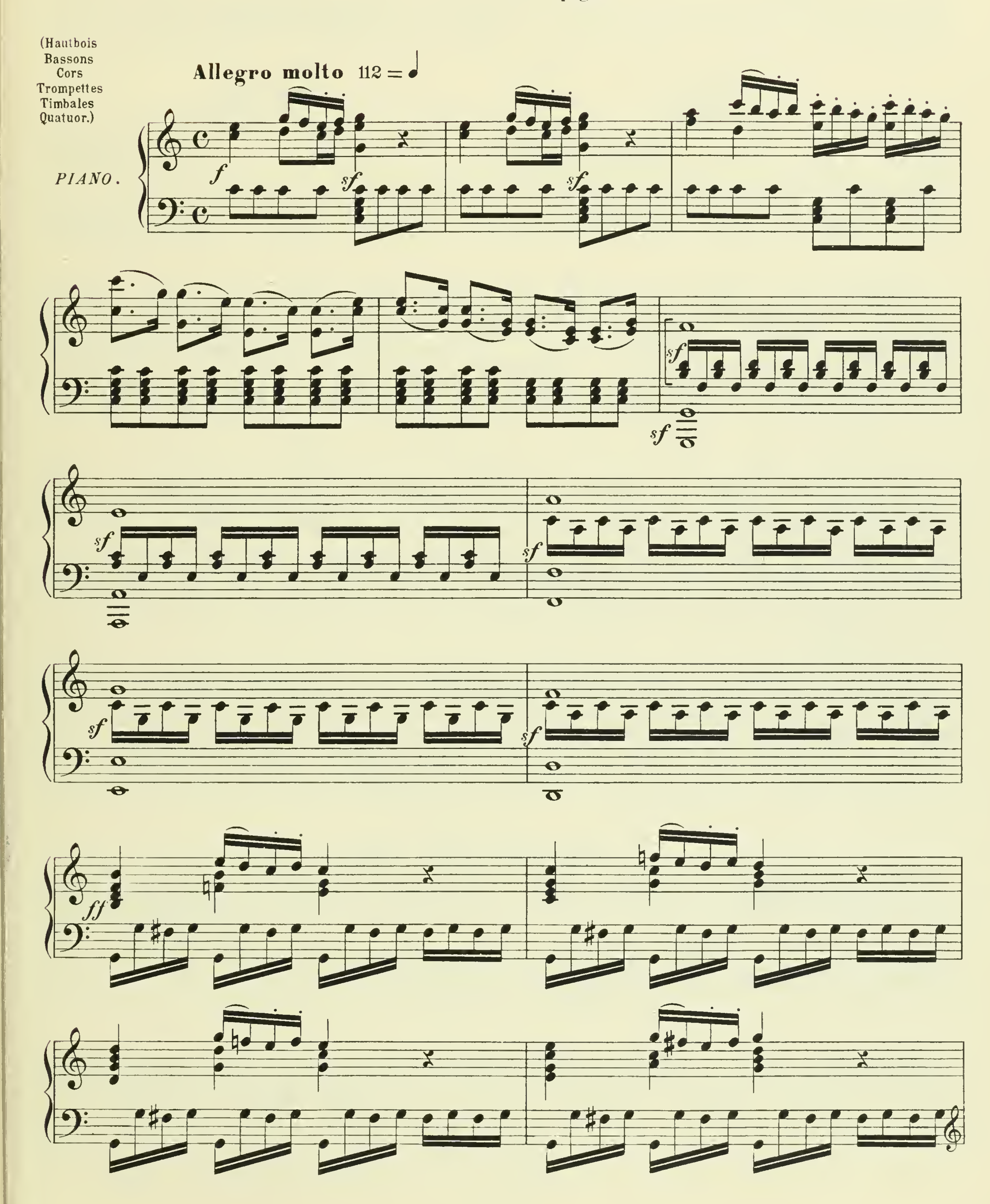
pleurs.

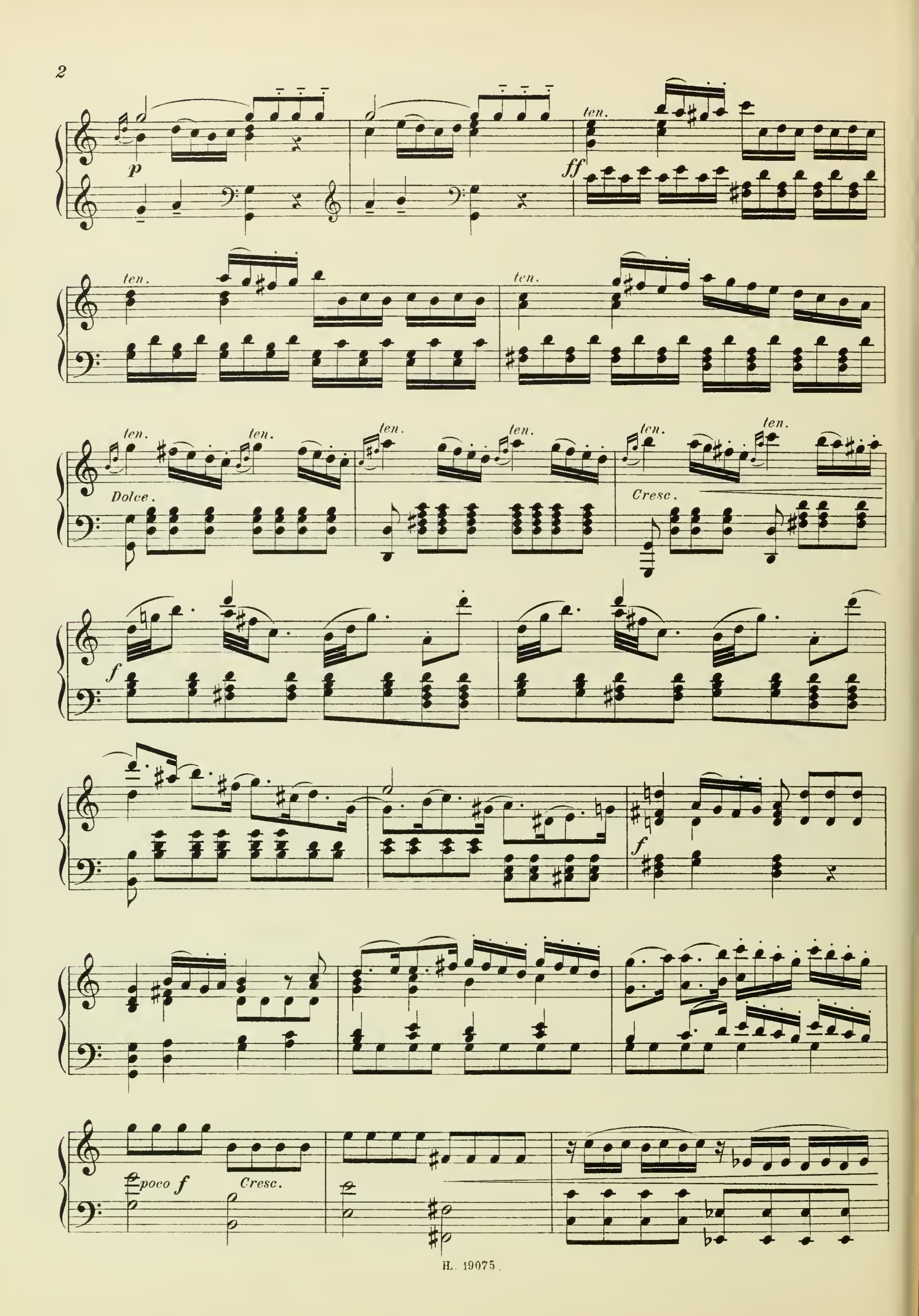
Fin de l'Opéra.

Ballet Final voir Appendice VIII, p. 49.

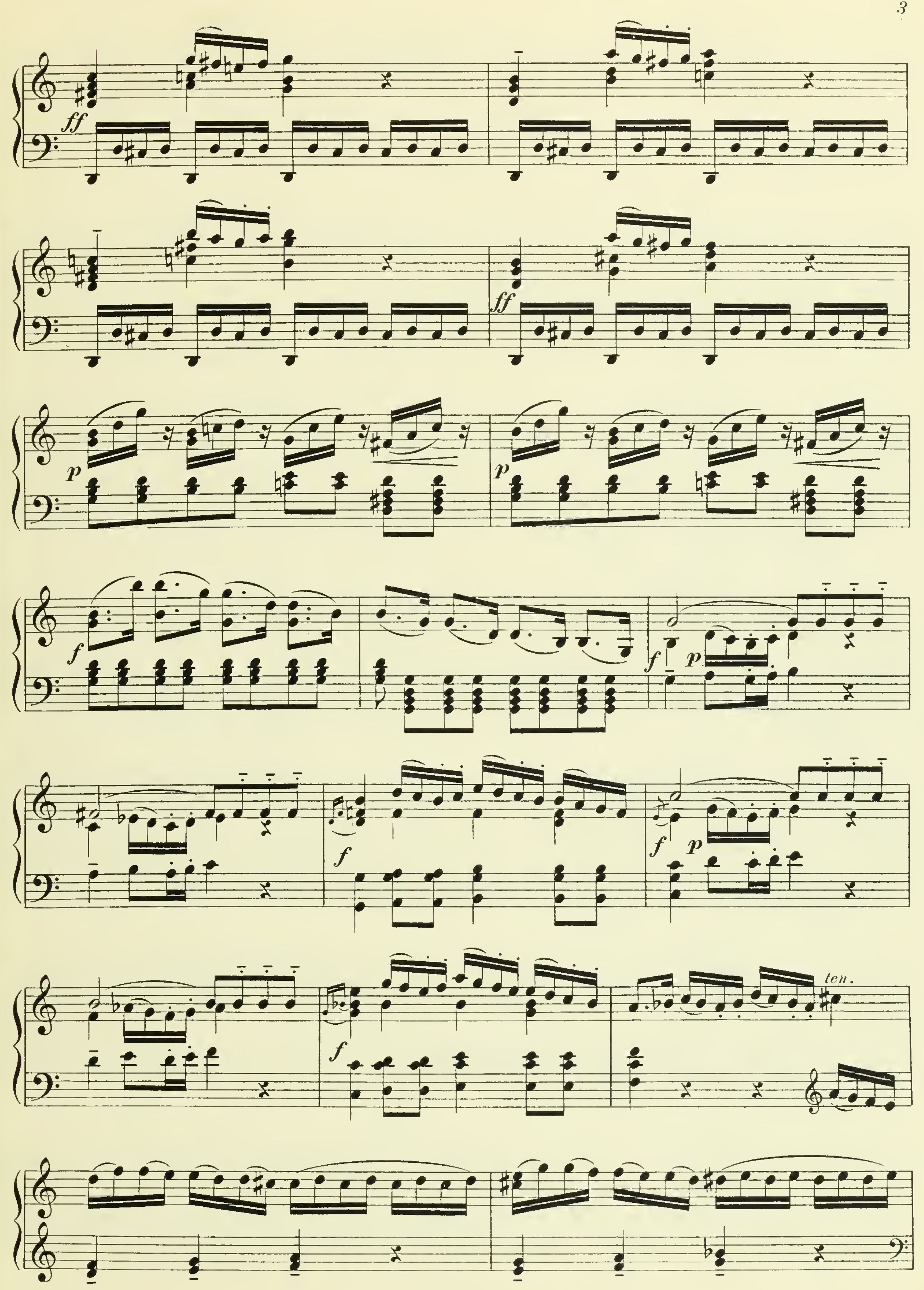
APPENDICE.
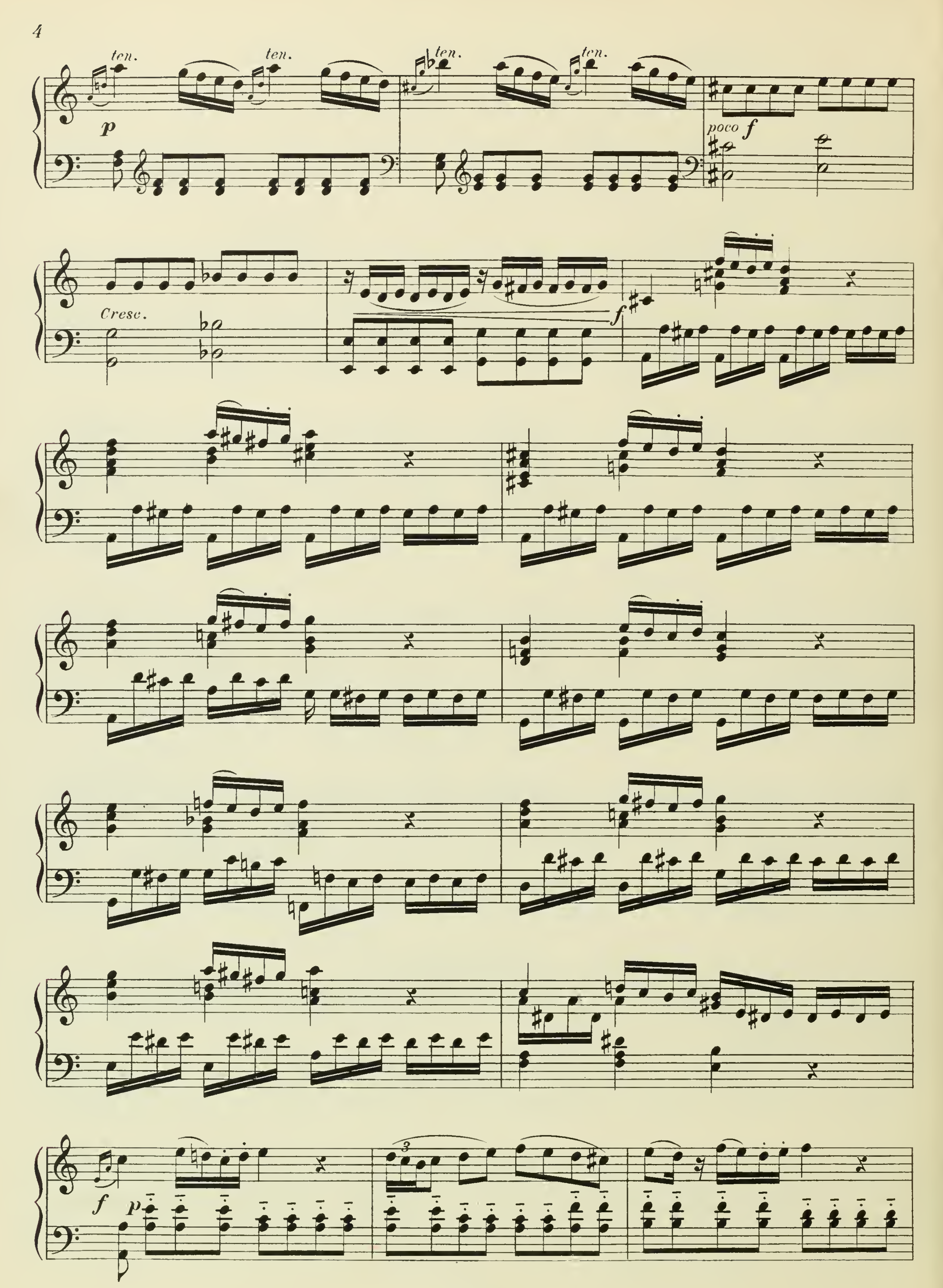
I. — OUVERTURE (page 1)



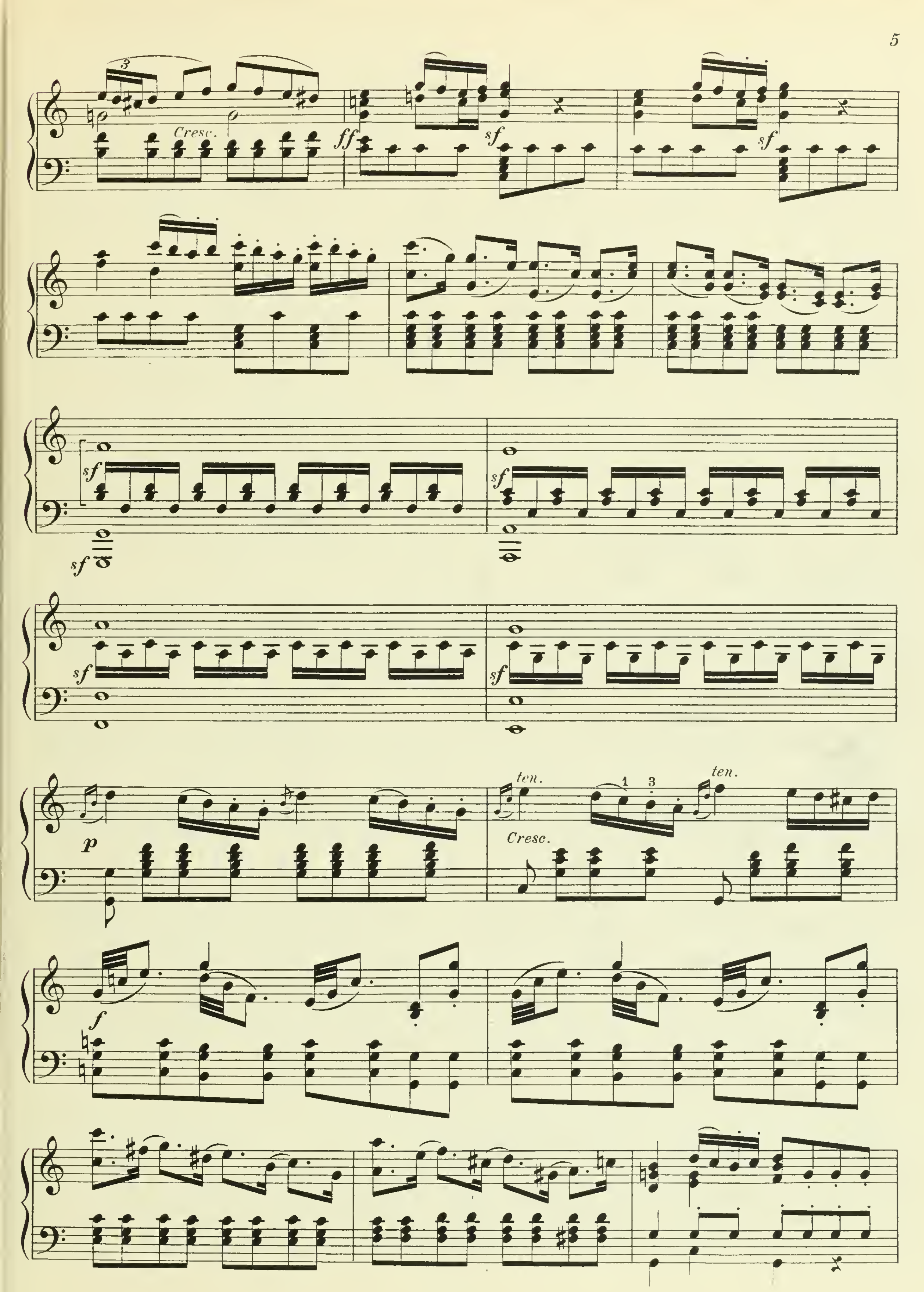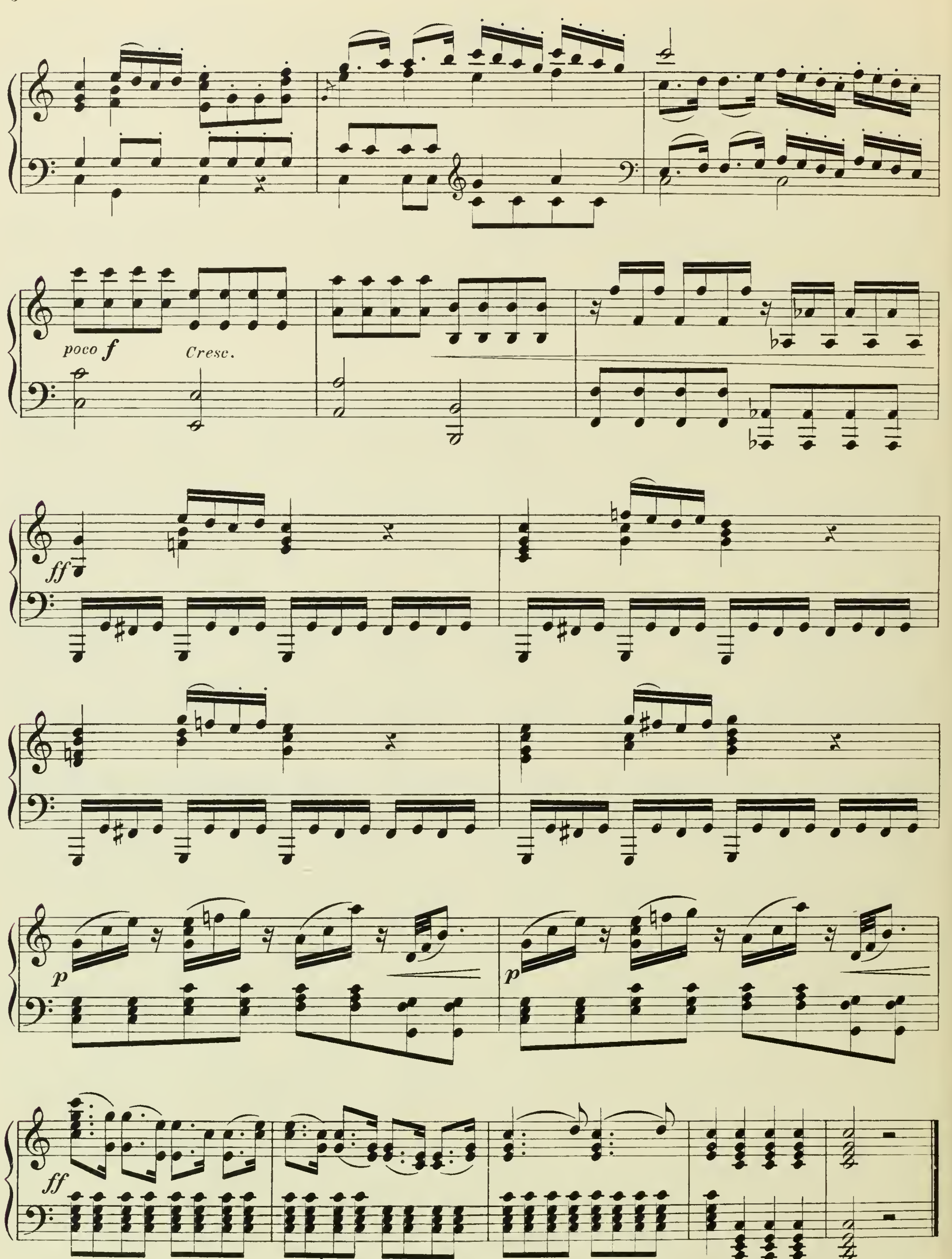


p
ten.
ff
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
Dolce.
ten.
ten.
Cresc.
f
f
poco f
Cresc.


ff
ff
p
p
f
f
p
f
f
p
f
ten.
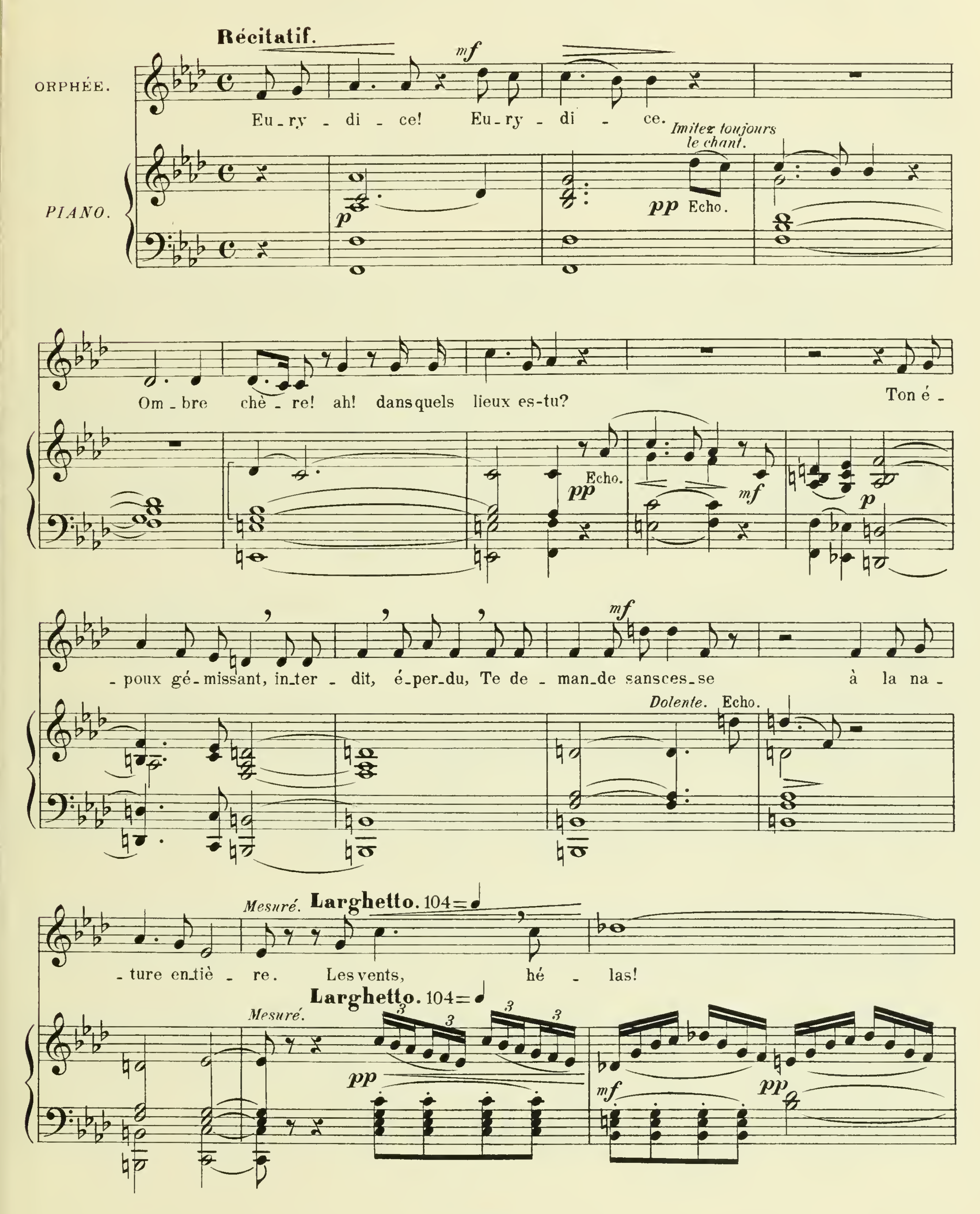


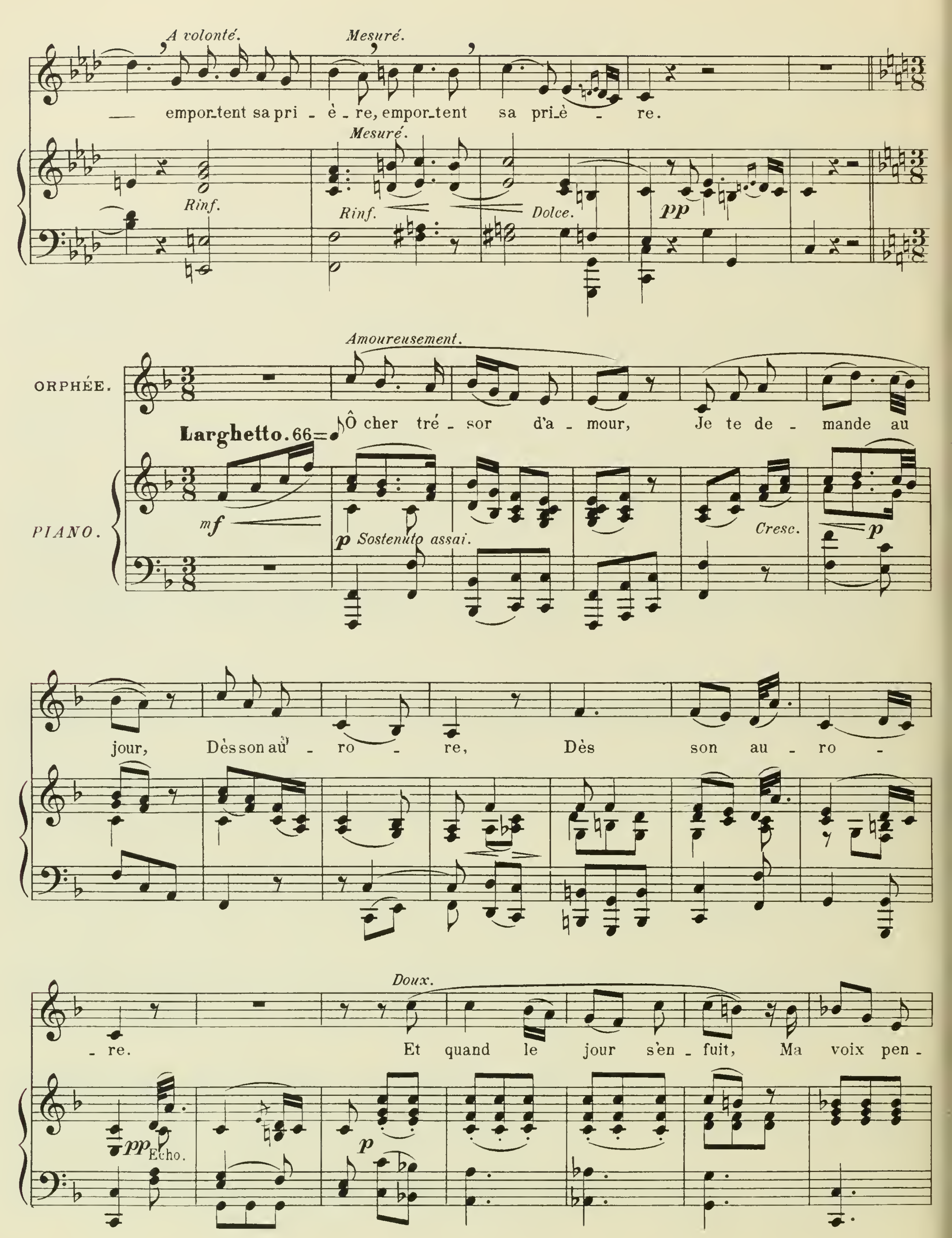
ten.
ten.
ten.
ten.
p
poco f
Cresc.
f
f
p
3
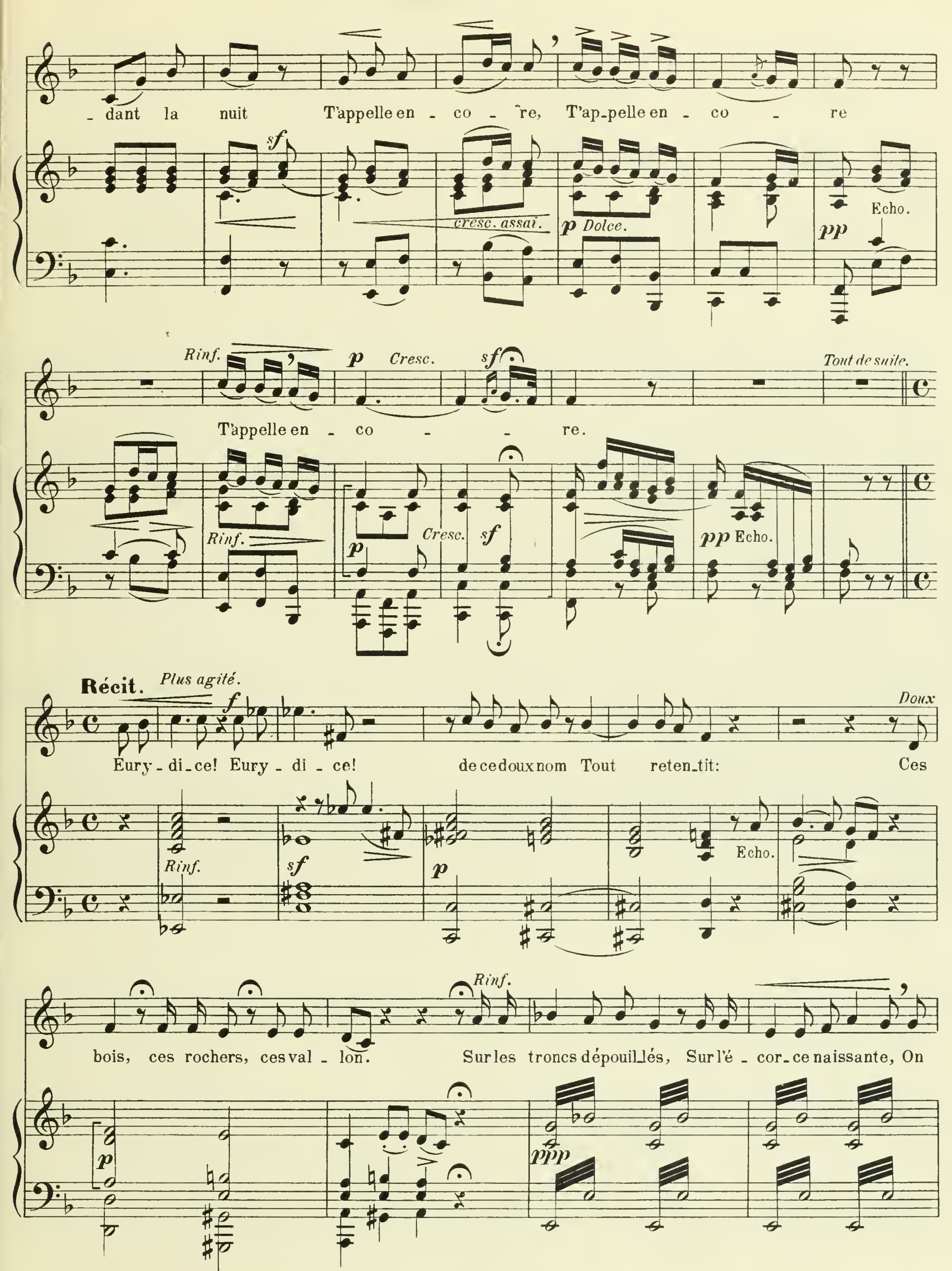

Cresc.
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ten.
ten.
p
Cresc.
f


poco f
Cresc.
ff
p
p
ff

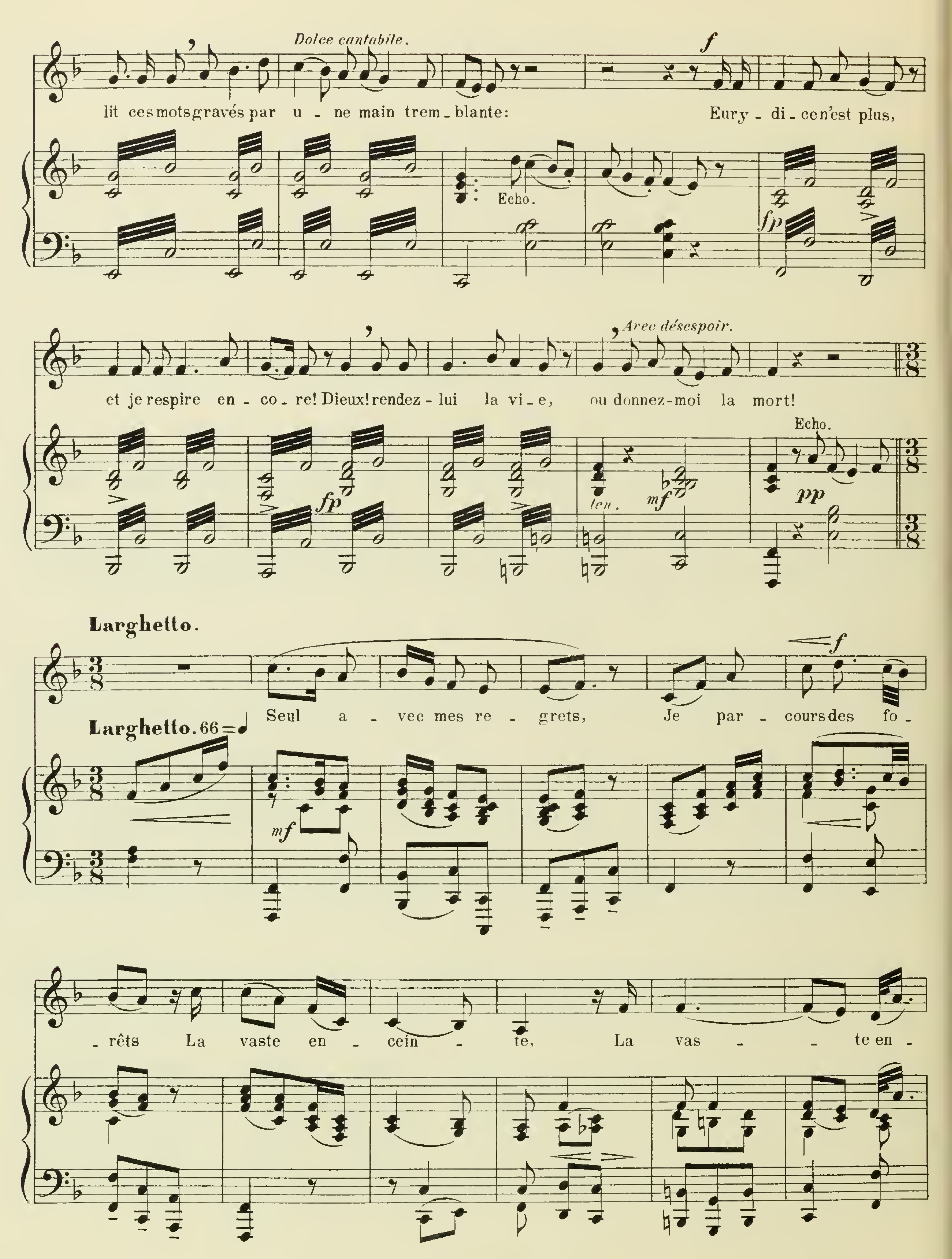
II.— MONODIE D'ORPHÉE (p. 9),
d'après la version chantée par Mme Viardot
au Théâtre-Lyrique.

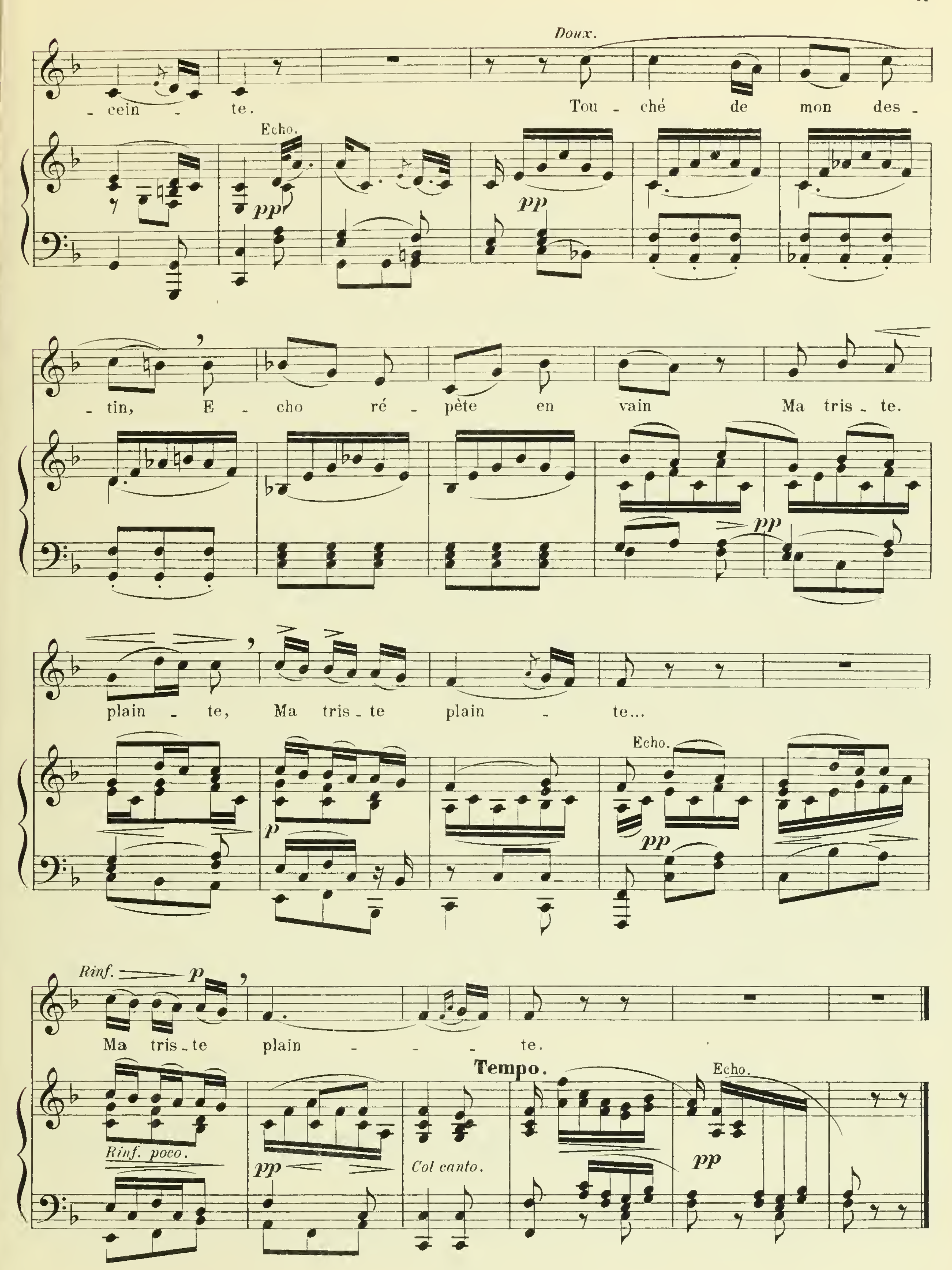



A volonté.
Mesuré.
— empor_tent sa pri - è - re, empor_tent sa pri_è - re.
Mesuré.
Rinf.
Rinf.
Dolce.
pp
Amoureusement.
ORPHÉE.
Larghetto. 66 =
Ô cher tré - sor d'a - mour, Je te de - mande au
PIANO.
mf
p Sostenuto assai.
Cresc.
p
jour, Dès son au - ro - re, Dès son au - ro -
Doux.
- re. Et quand le jour s'en - fuit, Ma voix pen -
pp Echo.
p

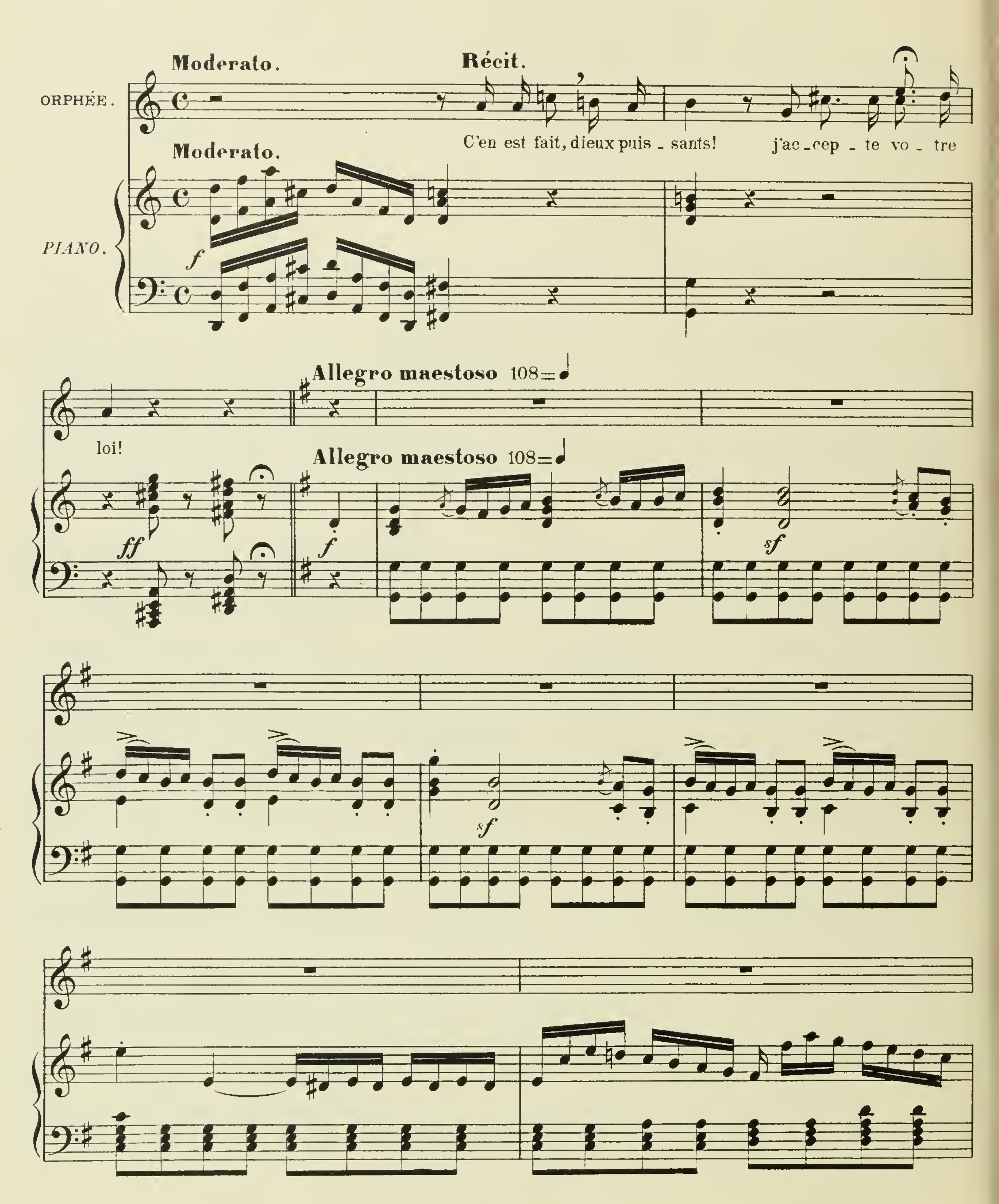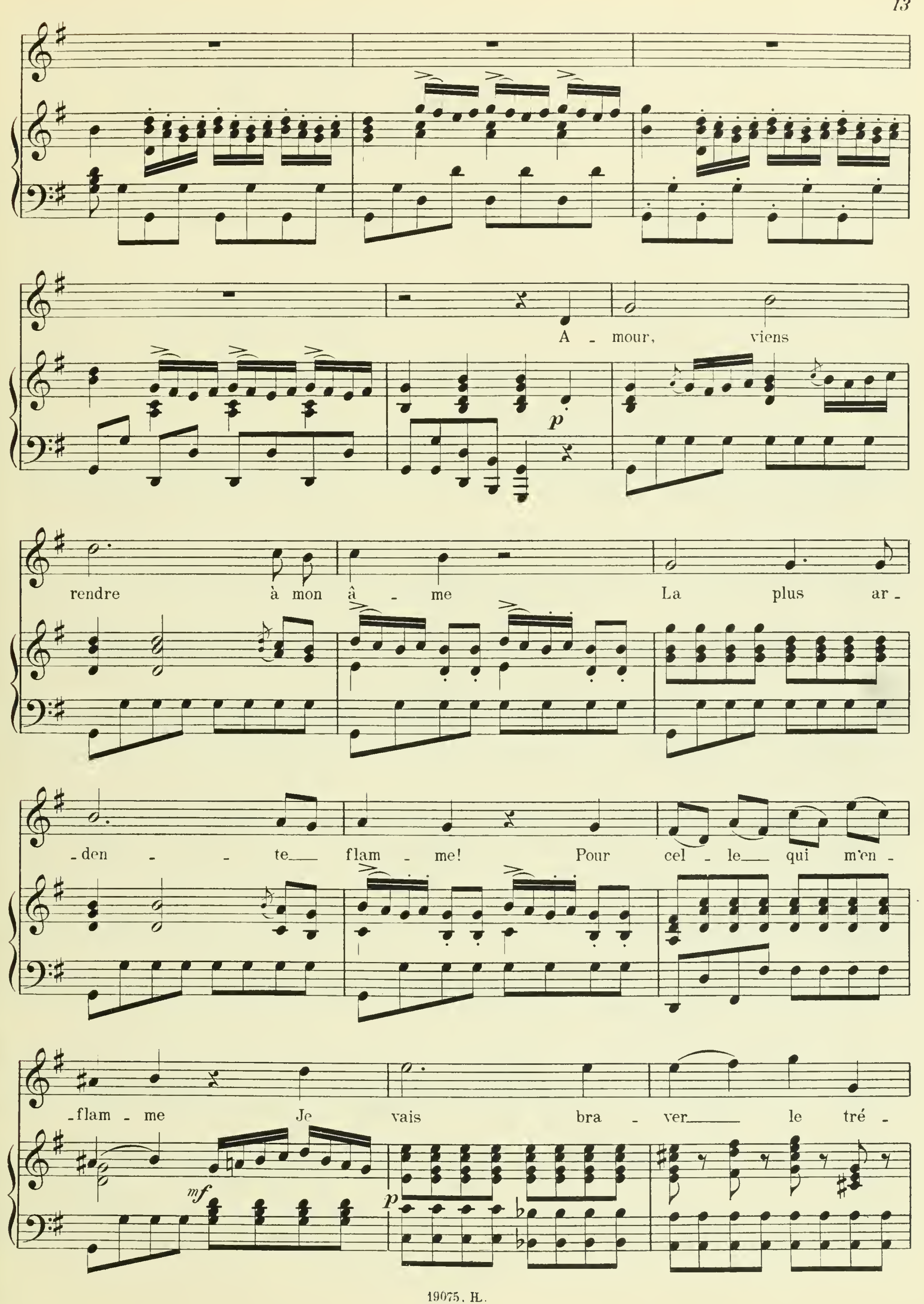


_dant la nuit T'appelle en _ co _ re, T'ap_pelle en _ co _ re
Echo.
cresc. assai.
p Dolce.
pp
Rinf.
p Cresc.
sf
Tout de suite.
T'appelle en _ co _ re.
Cresc.
pp Echo.
Récit.
Plus agité.
Eury _ di_ce! Eury _ di _ ce! de ce doux nom Tout reten_tit: Ces
Doux
Echo.
bois, ces rochers, ces val _ lon. Sur les troncs dépouil_lés, Sur l'é _ cor_ce naissante, On
ppp


Dolce cantabile.
lit ces mots gravés par u - ne main trem - blante:
Echo.
f
Eury - di - ce n'est plus,
fp
et je respire en - co - re! Dieux! rendez - lui la vi - e, ou donnez-moi la mort!
Avec désespoir.
fp
ten.
mf
Echo.
pp
Larghetto.
Larghetto. 66 = ♩
Seul a - vec mes re - grets, Je par - cours des fo -
mf
f
- rêts La vaste en - cein - te, La vas - - te en -


Doux.
- cein - te. Tou - ché de mon des -
Echo.
pp
pp
- tin, E - cho ré - pète en vain Ma tris - te.
pp
plain - te, Ma tris - te plain - te...
p
Echo.
pp
Rinf. p
Ma tris - te plain - - te.
Tempo.
Echo.
Rinf. poco.
pp
Col canto.
pp

III.— AIR D'ORPHÉE, tiré par Gluck de son opéra *ARISTEO* (1769) et intercalé à la fin du 1er Acte de la version française, pour la Haute-Contre Legros (en Si♭); chanté en 1859 au Théâtre Lyrique par Mme Viardot (en Sol).





A - mour, viens
rendre à mon â - me
La plus ar -
-den - - te flam - me!
Pour cel - le qui m'en -
-flam - me Je vais bra - ver le tré -
p
mf
p

pas. A - - mour viens ren - dre à mon
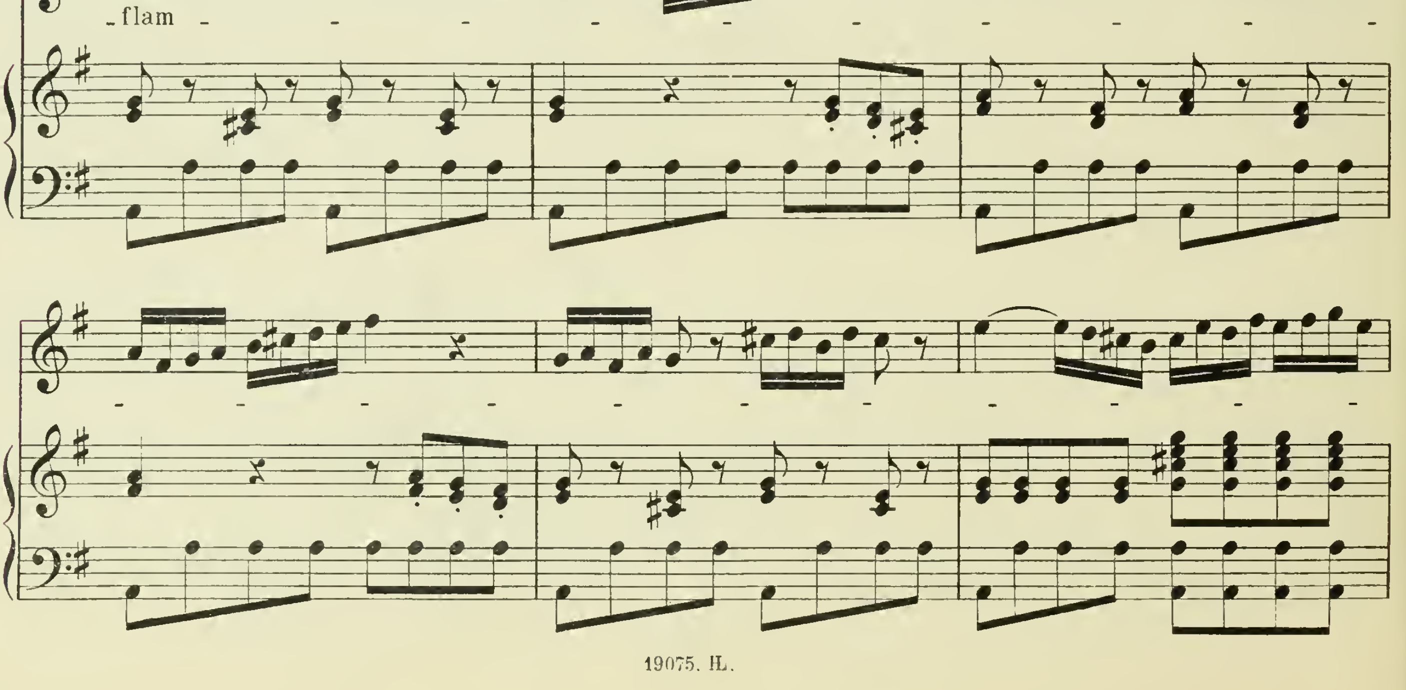
mf *Dolce.*
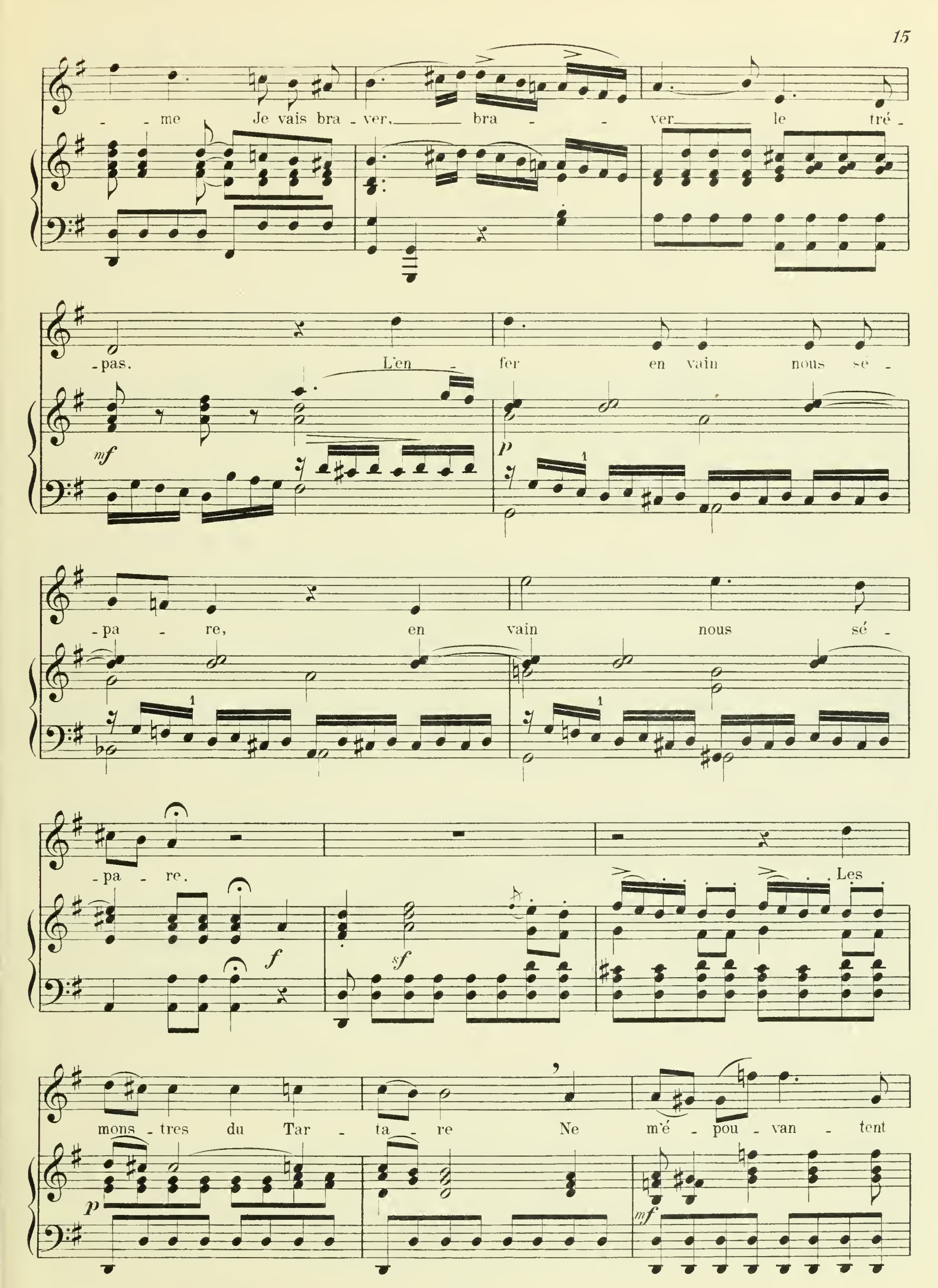
à - - me Ta plus ar - den - te

f *p*
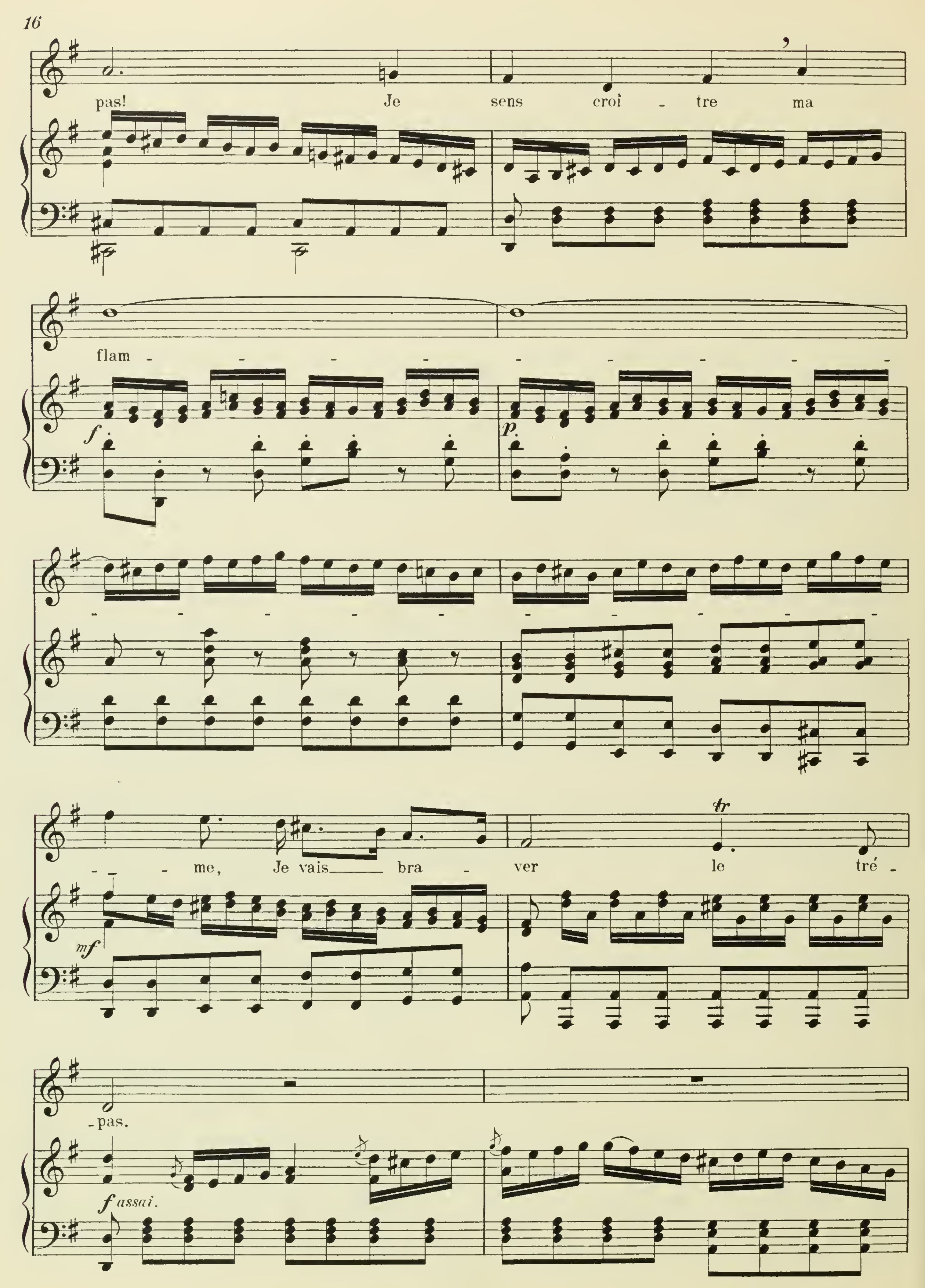
flam - me! Pour cel - le qui m'en -
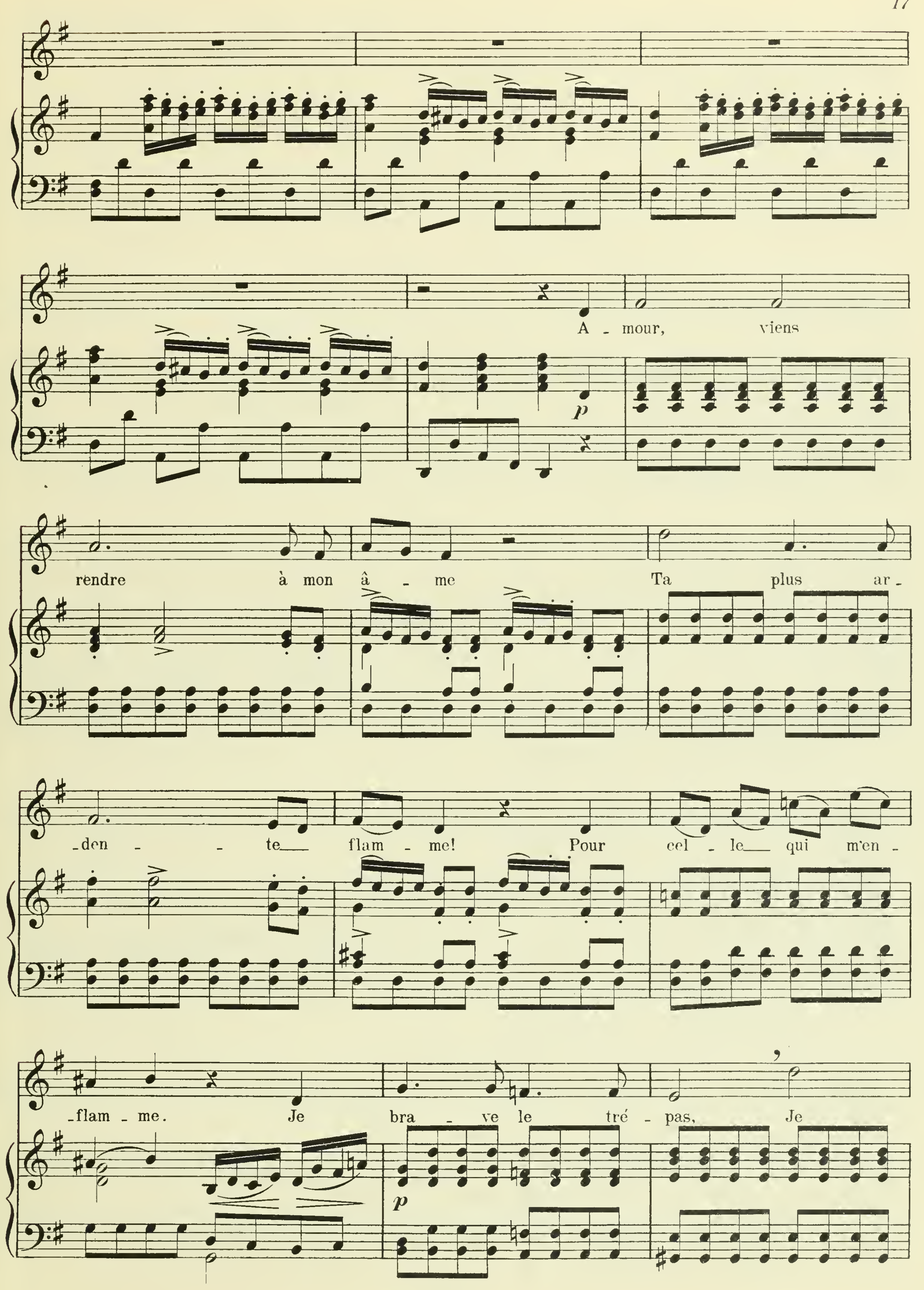
f *p*



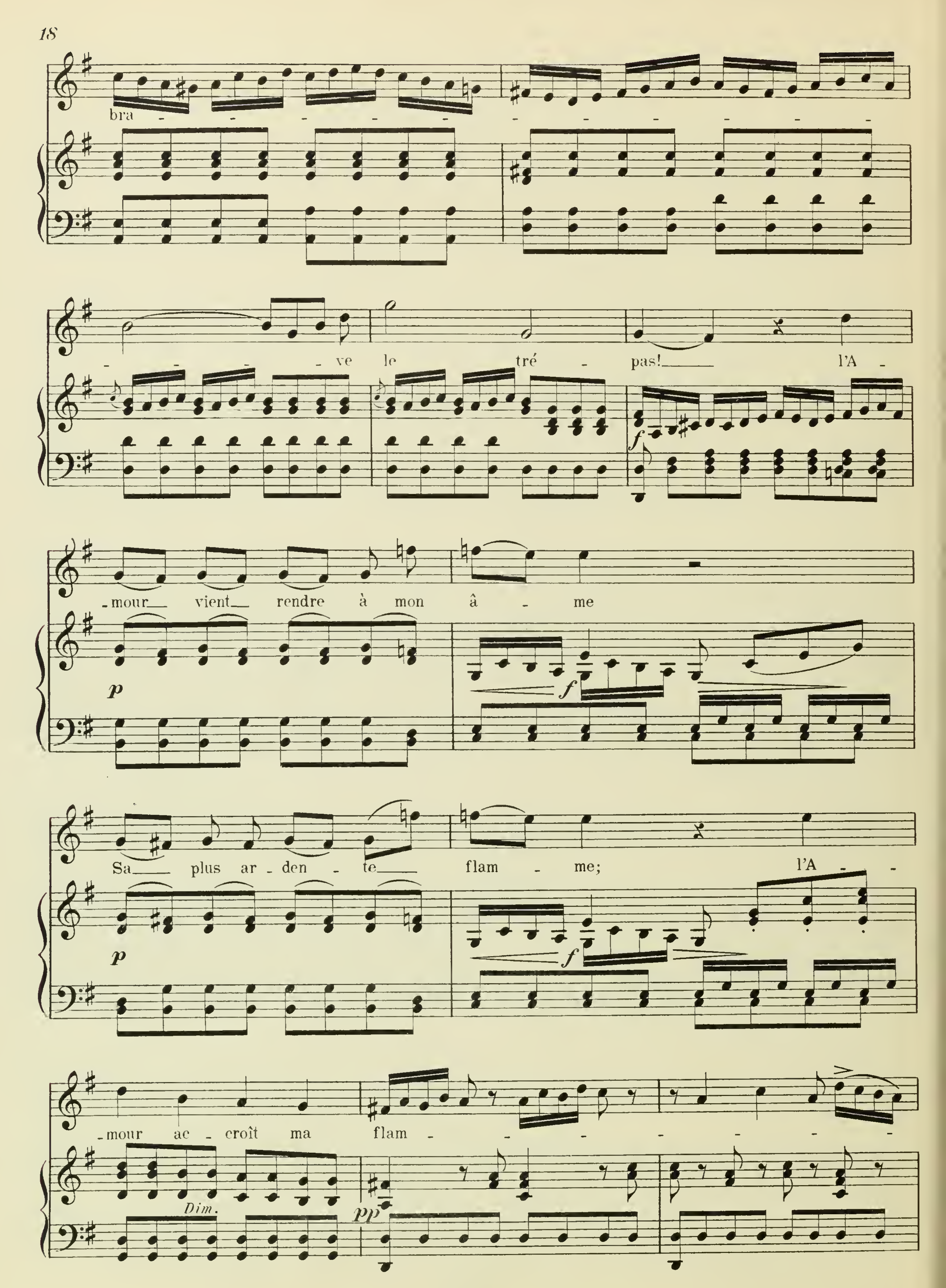


- me Je vais bra - ver, bra - - ver le tré -
- pas. L'en - fer en vain nous sé -
mf
p
- pa - re, en vain nous sé -
- pa - re.
Les
f
sf
mons - tres du Tar - ta - re Ne m'é - pou - van - tent
p
mf


pas! Je sens croî - tre ma
flam - - - - - - - -
- - - - - - - - - -
- - me, Je vais bra - ver le tré -
-pas.
f
p
mf
tr
f assai.



A - mour, viens
p
rendre à mon â - me
Ta plus ar -
- den - te flam - me!
Pour cel - le qui m'en -
- flam - me.
Je
bra - ve le tré - pas,
Je
p

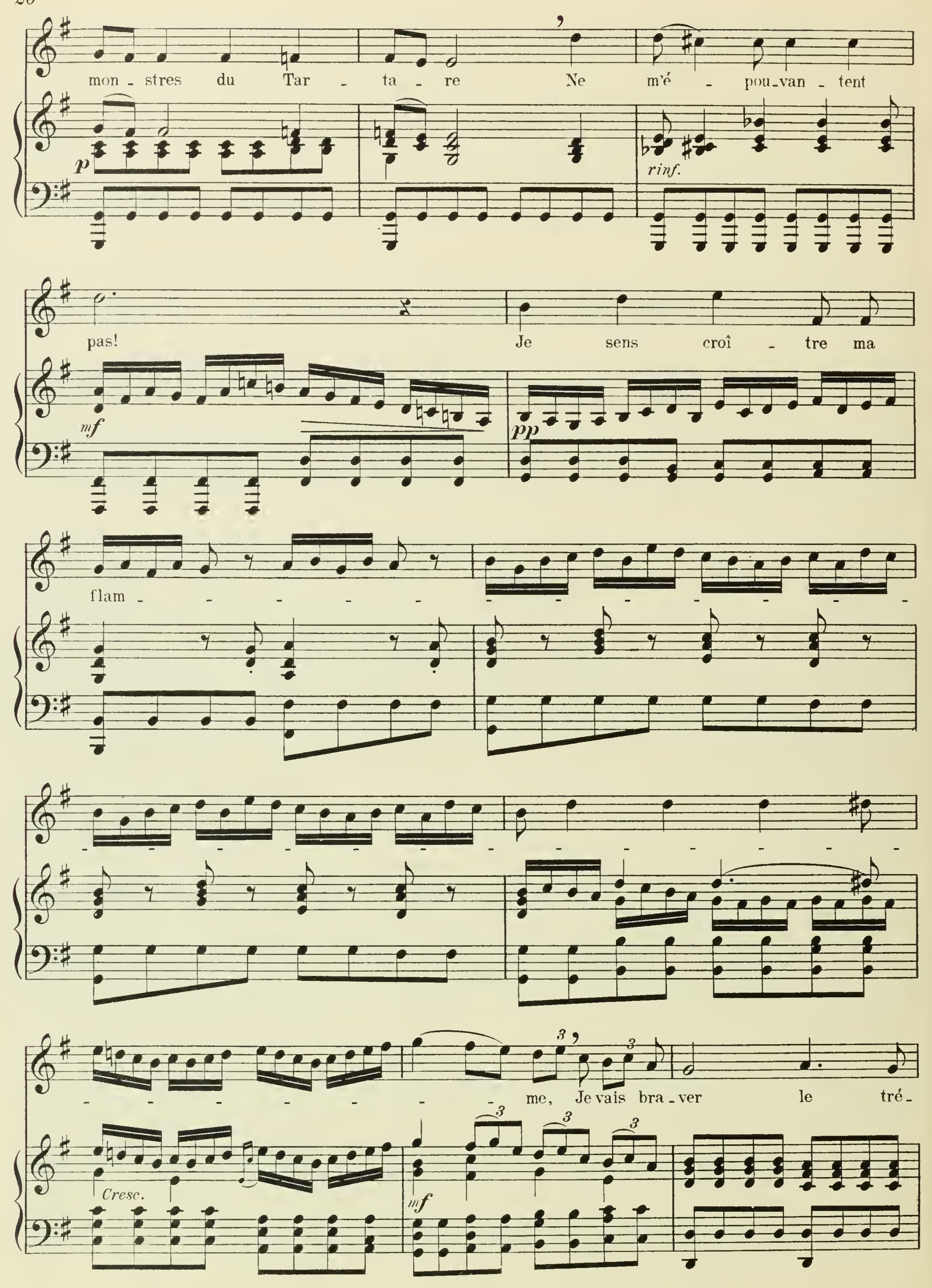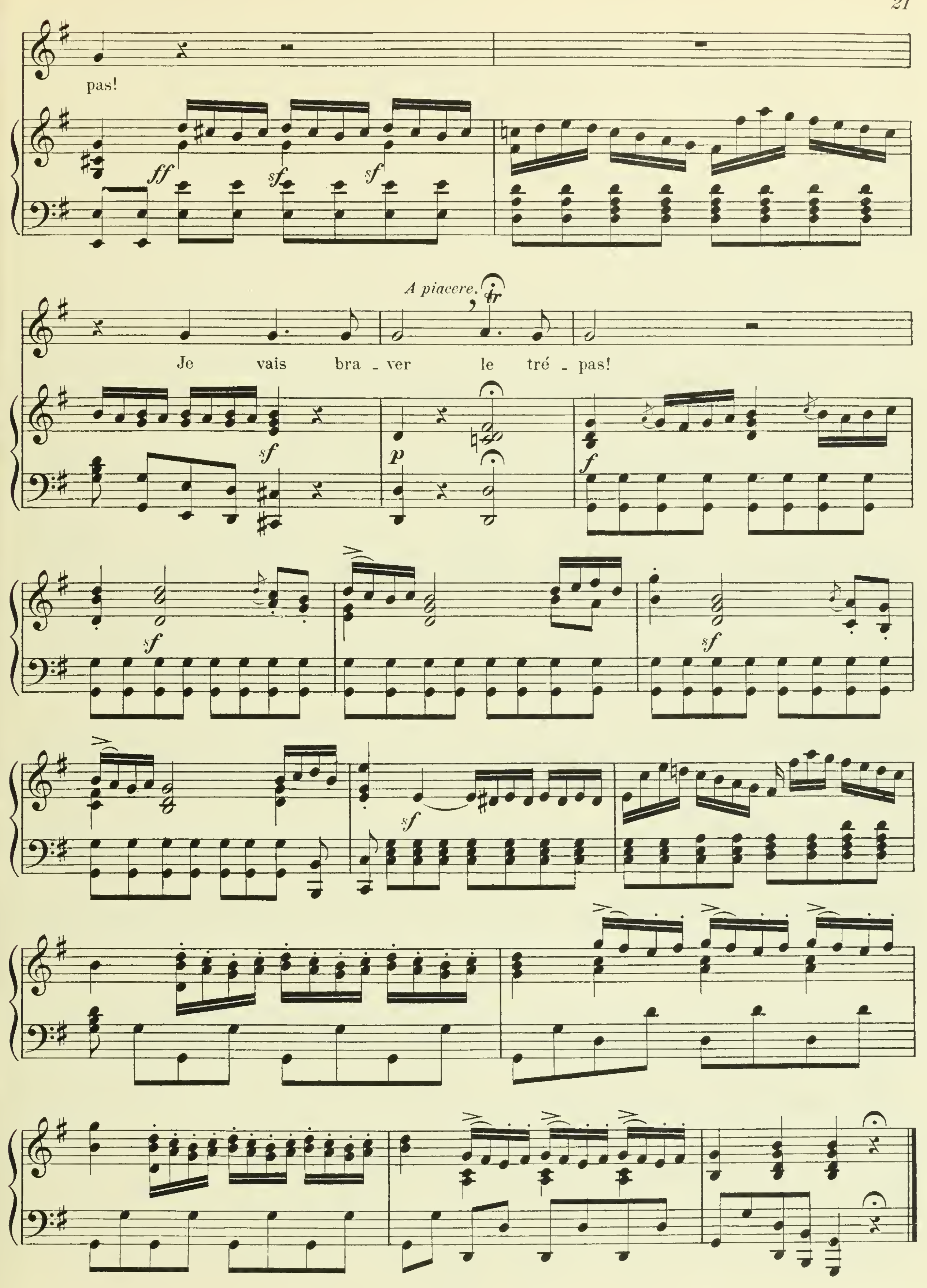


bra - - - - - - - - - - - - - -
- - - - ve le tré - pas! l'A -
-mour vient rendre à mon â - me
p
f
Sa plus ar - den - te flam - me; l'A - -
p
f
-mour ac - croît ma flam - - - - - - - -
Dim.
pp



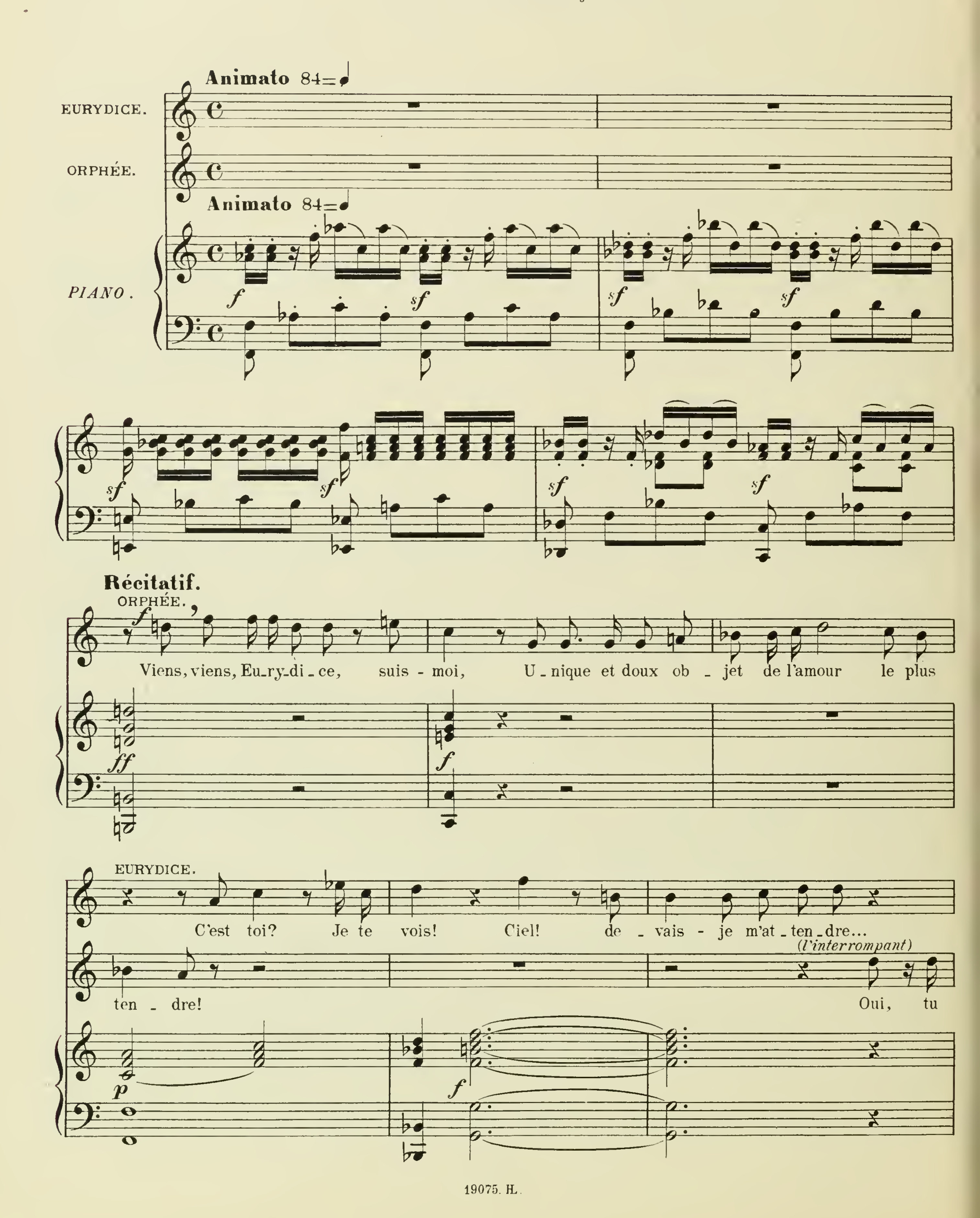
- me, Je vais bra - ver le tré - pas. L'en - fer en vain nous sé - pa - re, en vain nous sé - pa - re. Les
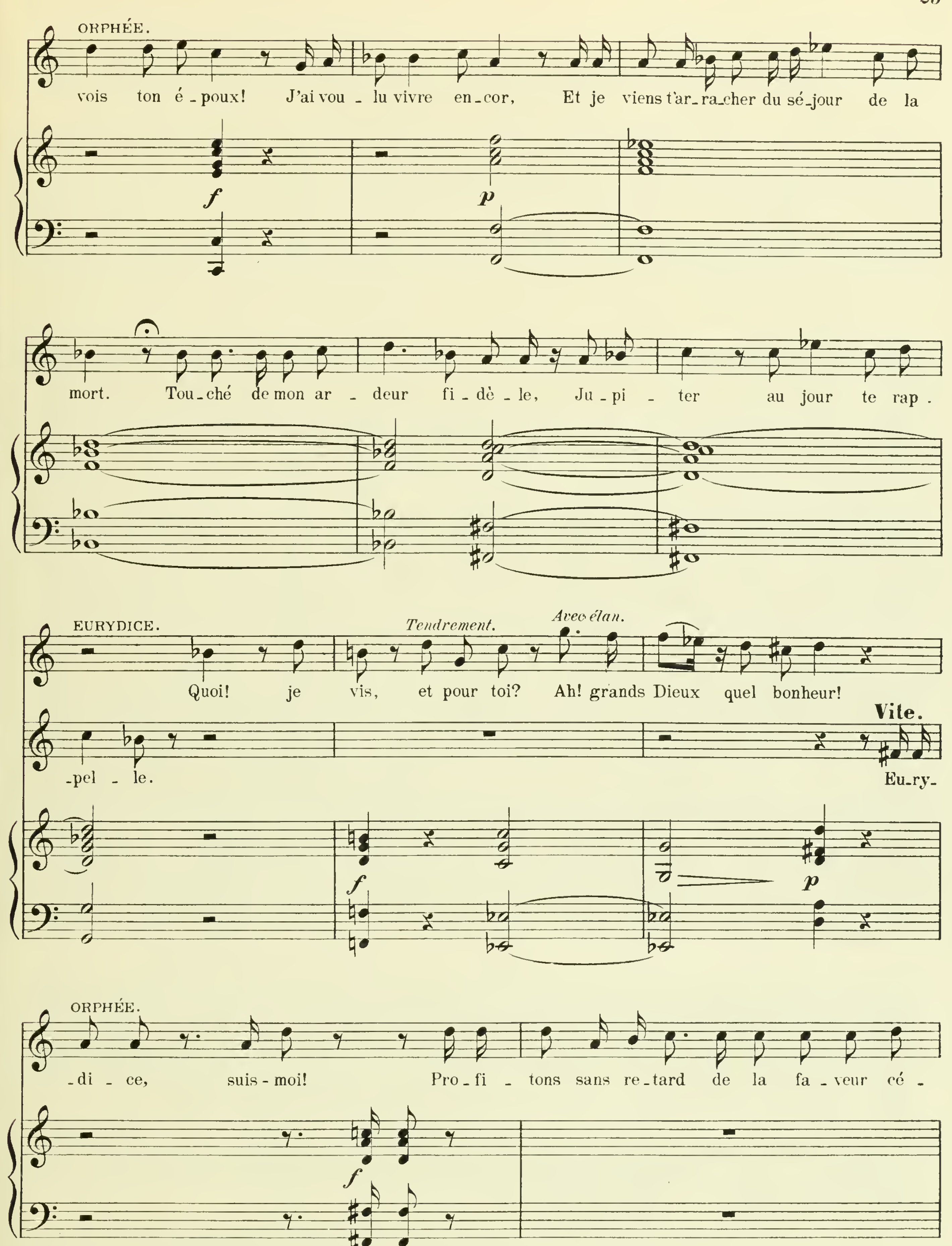
Cresc. *mf* *f* *p* *f* *sf*

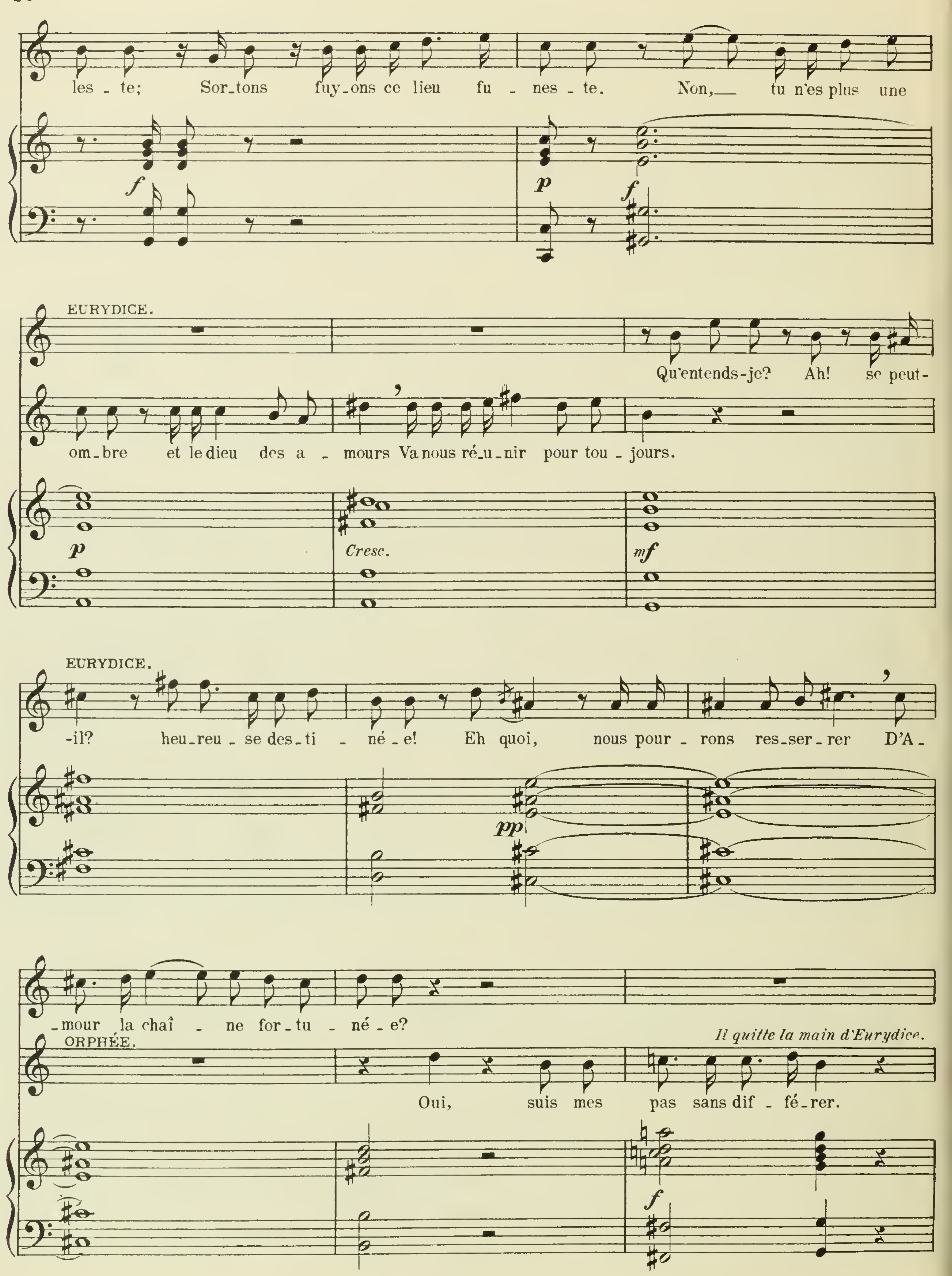

mon - stres du Tar - ta - re Ne m'é - pou - van - tent
p
rinf.
pas! Je sens croî - tre ma
mf
pp
flam - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - me, Je vais bra - ver le tré -
Cresc.
mf


pas!
ff
sf
sf
A piacere.
tr
Je vais bra - ver le tré - pas!
sf
p
f
sf
sf
sf
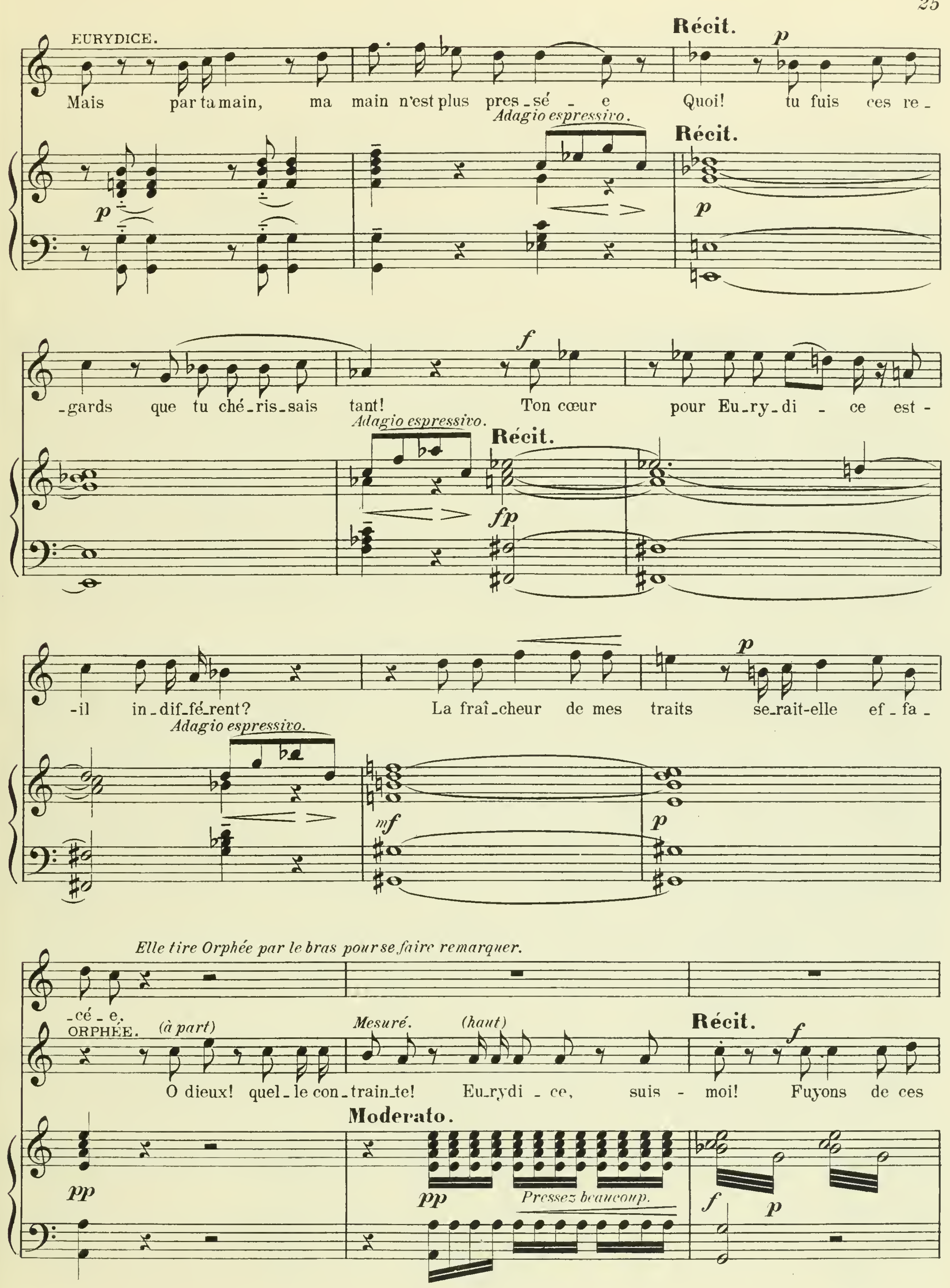
IV.— RÉCITATIF *in extenso*
au commencement du 3e Acte (p. 84.)
d'après la version Française.

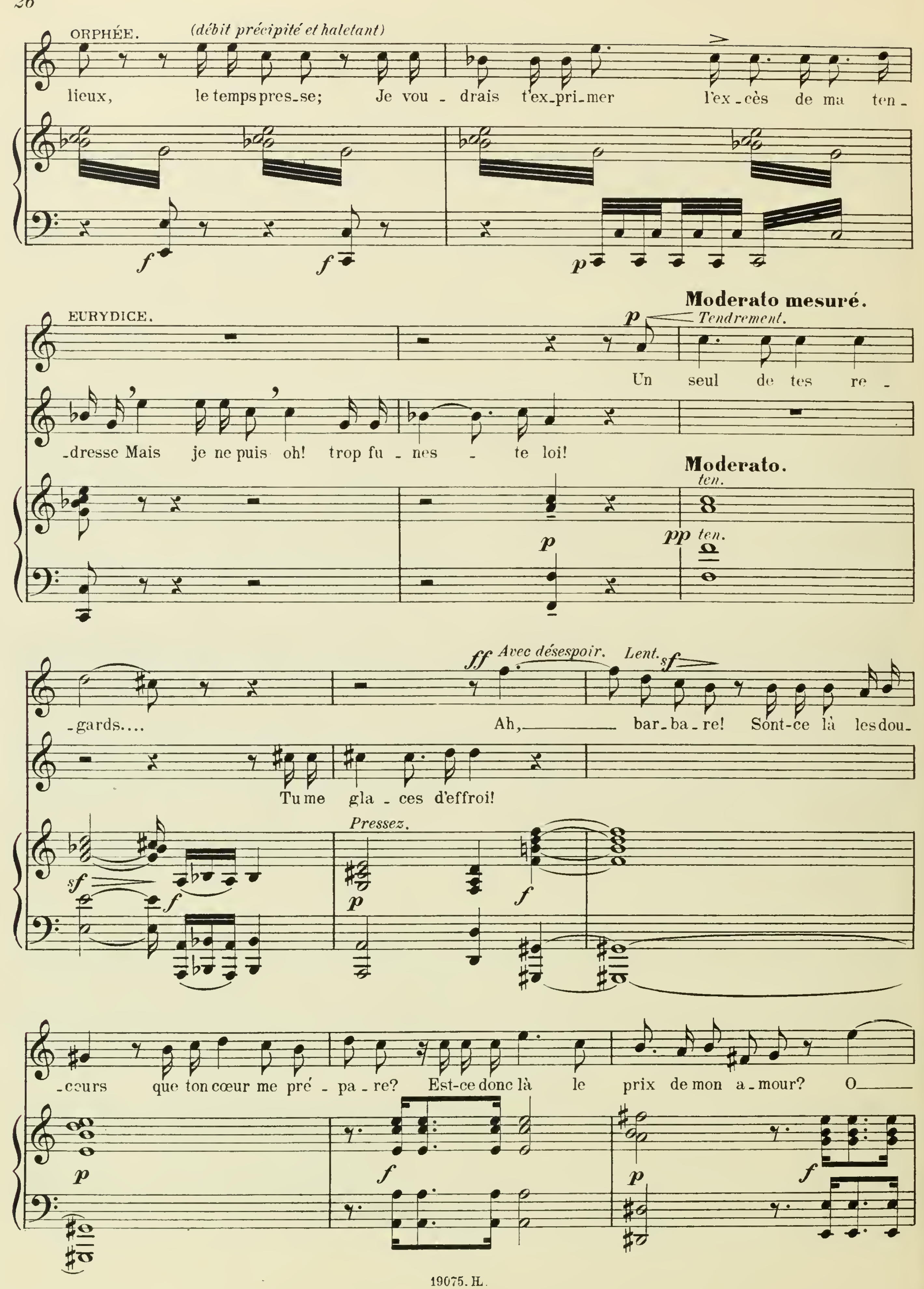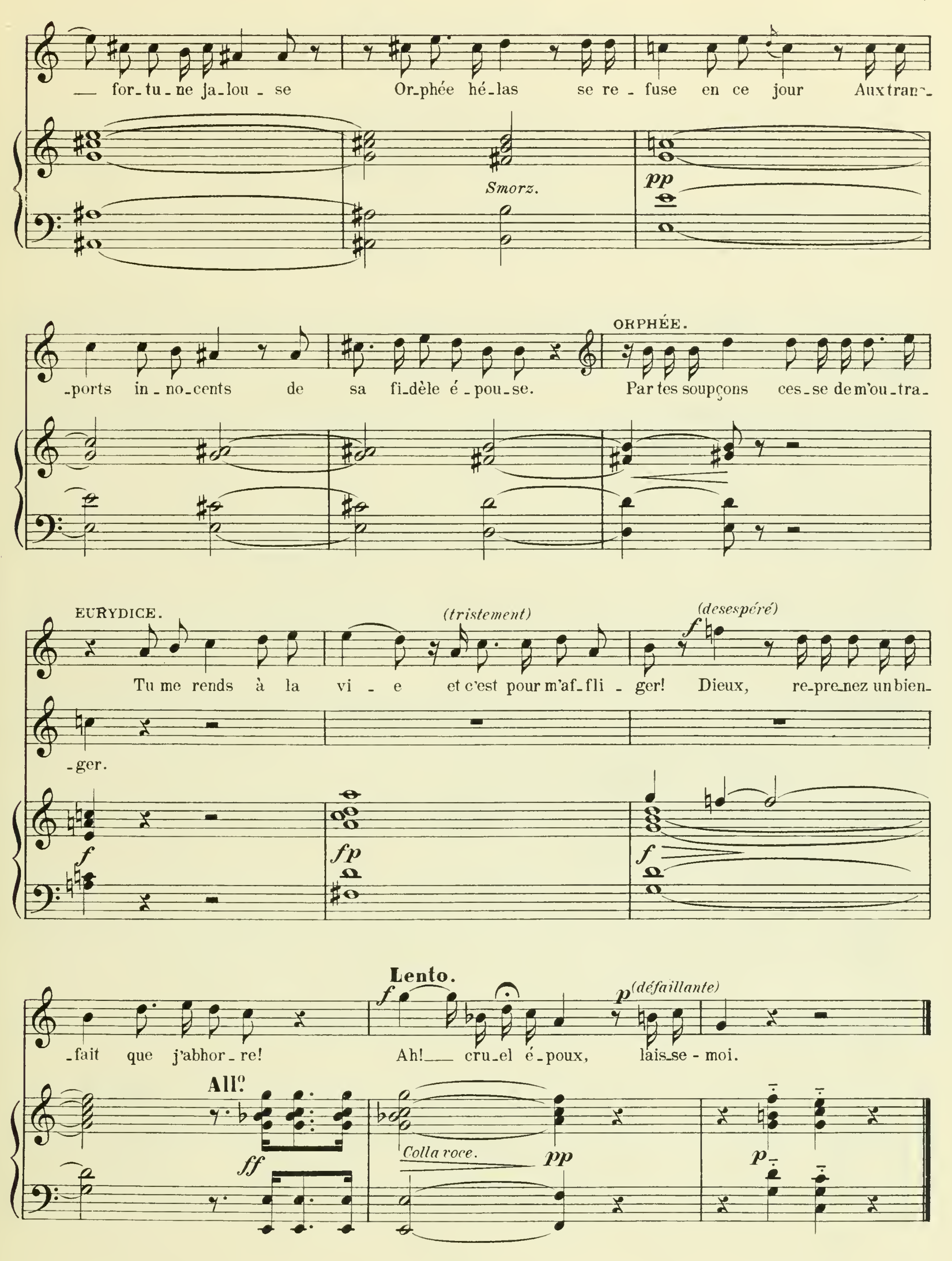



ORPHÉE.
vois ton é_poux! J'ai vou_lu vivre en_cor, Et je viens t'ar_ra_cher du sé_jour de la
mort. Tou_ché de mon ar_deur fi_dè_le, Ju_pi_ter au jour te rap_
EURYDICE.
Tendrement.
Avec élan.
Quoi! je vis, et pour toi? Ah! grands Dieux quel bonheur!
Vite.
_pel_le.
Eu_ry_
ORPHÉE.
_di_ce, suis-moi! Pro_fi_tons sans re_tard de la fa_veur cé_



les - te; Sor-tons fuy-ons ce lieu fu - nes - te. Non, tu n'es plus une
EURYDICE.
Qu'entends-je? Ah! se peut-
om-bre et le dieu des a - mours Va nous ré-u-nir pour tou - jours.
Cresc.
EURYDICE.
-il? heu-reu - se des-ti - né - e! Eh quoi, nous pour - rons res-ser-rer D'A-
-mour la chaî - ne for-tu - né - e?
Il quitte la main d'Eurydice.
ORPHÉE.
Oui, suis mes pas sans dif - fé-rer.

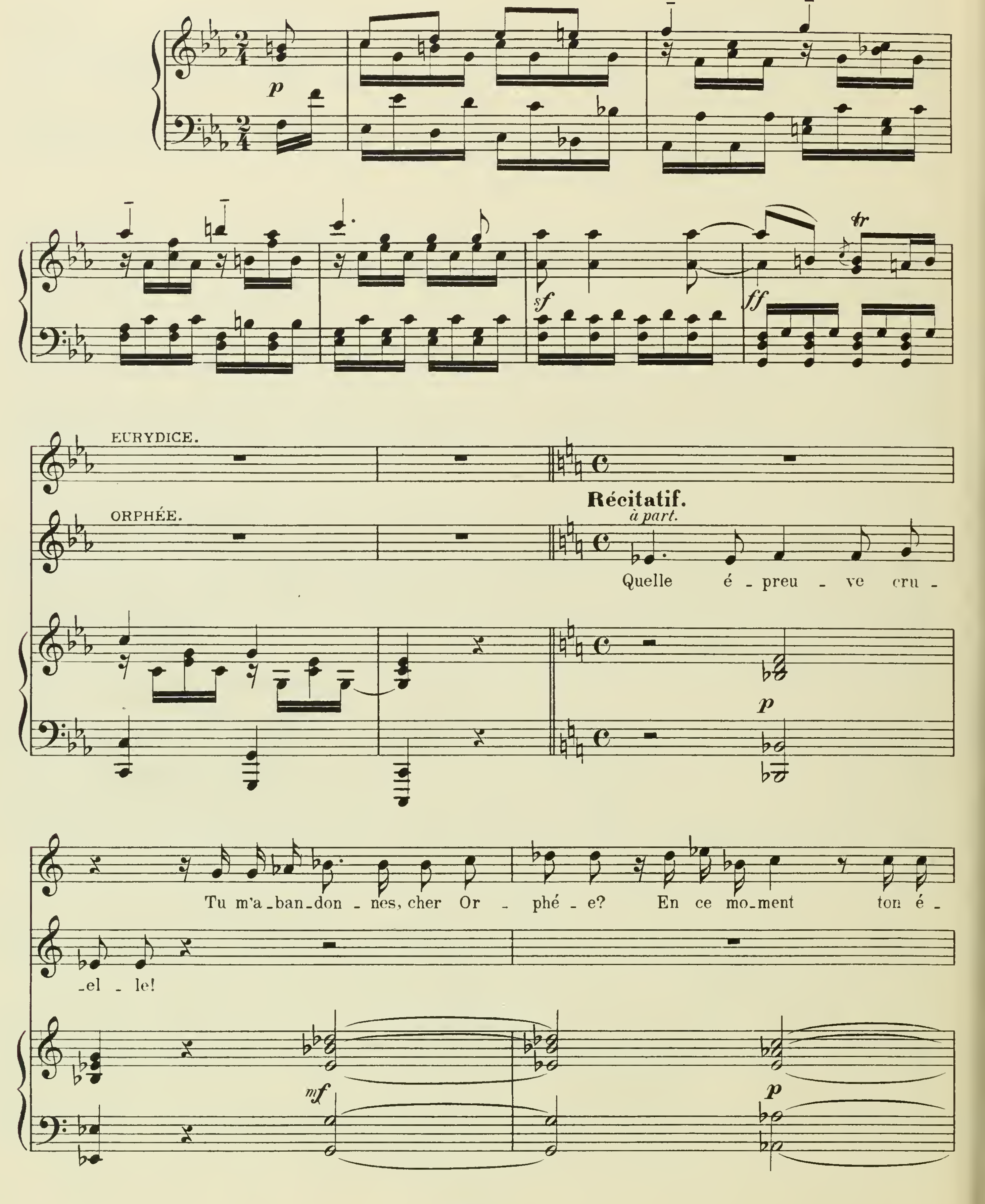

EURYDICE.
Récit.
Mais par ta main, ma main n'est plus pres_sé - e Quoi! tu fuis ces re_
Adagio espressivo.
Récit.
_gards que tu ché_ris_sais tant! Ton cœur pour Eu_ry_di - ce est-
Adagio espressivo.
Récit.
-il in_dif_fé_rent? La fraî_cheur de mes traits se_rait-elle ef_fa_
Adagio espressivo.
Elle tire Orphée par le bras pour se faire remarquer.
_cé_e.
ORPHÉE. (à part)
Mesuré. (haut)
Récit.
O dieux! quel_le con_train_te! Eu_rydi - ce, suis - moi! Fuyons de ces
Moderato.
Pressez beaucoup.
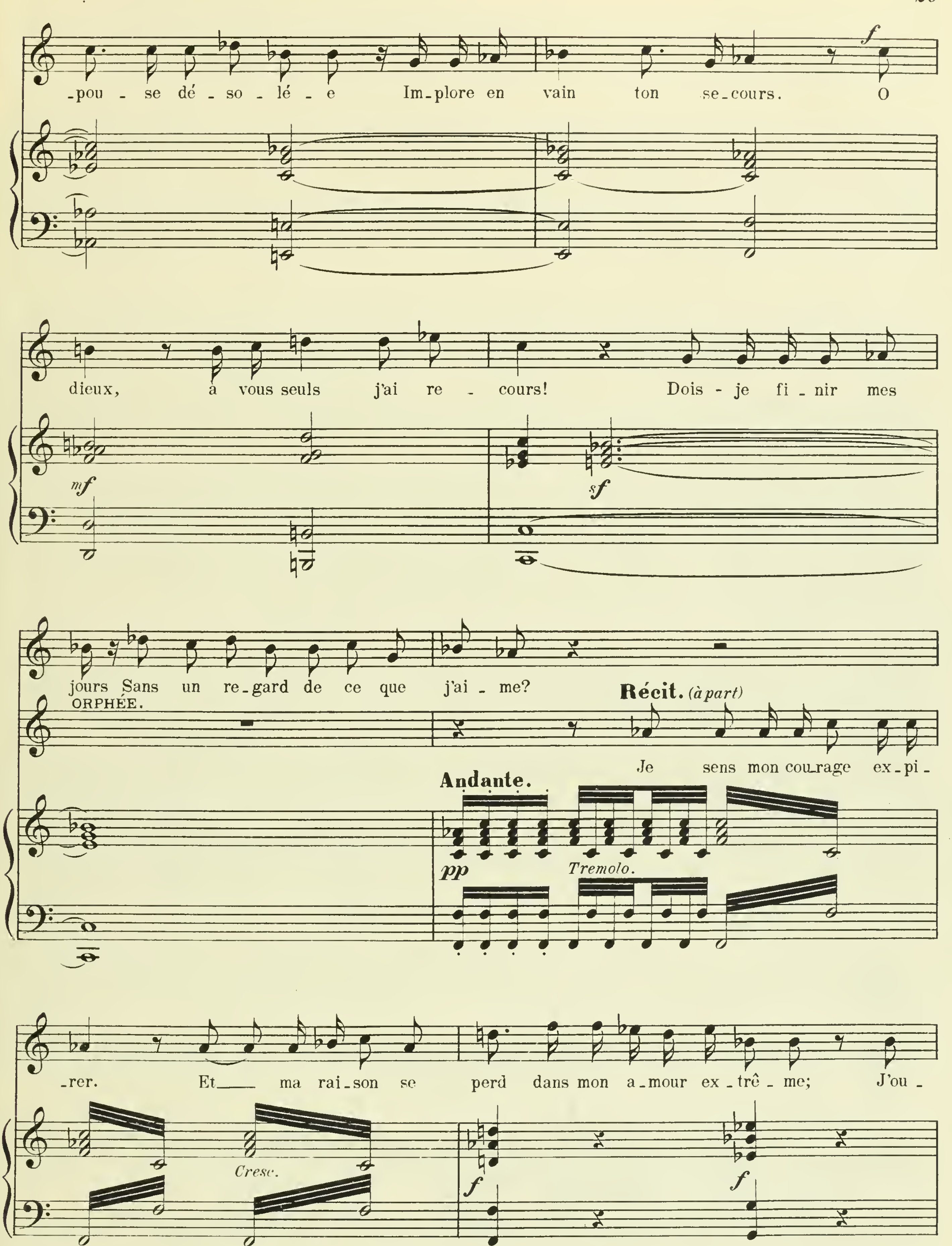

ORPHÉE.
(débit précipité et haletant)
lieux, le temps pres_se; Je vou - drais t'ex_pri_mer l'ex_cès de ma ten -
EURYDICE.
Moderato mesuré.
Tendrement.
Un seul de tes re -
-dresse Mais je ne puis oh! trop fu - nes - te loi!
Moderato.
ten.
ten.
-gards....
Avec désespoir.
Lent.
Ah, bar_ba_re! Sont-ce là les dou-
Tu me gla - ces d'effroi!
Pressez.
-cœurs que ton cœur me pré - pa - re? Est-ce donc là le prix de mon a-mour? O

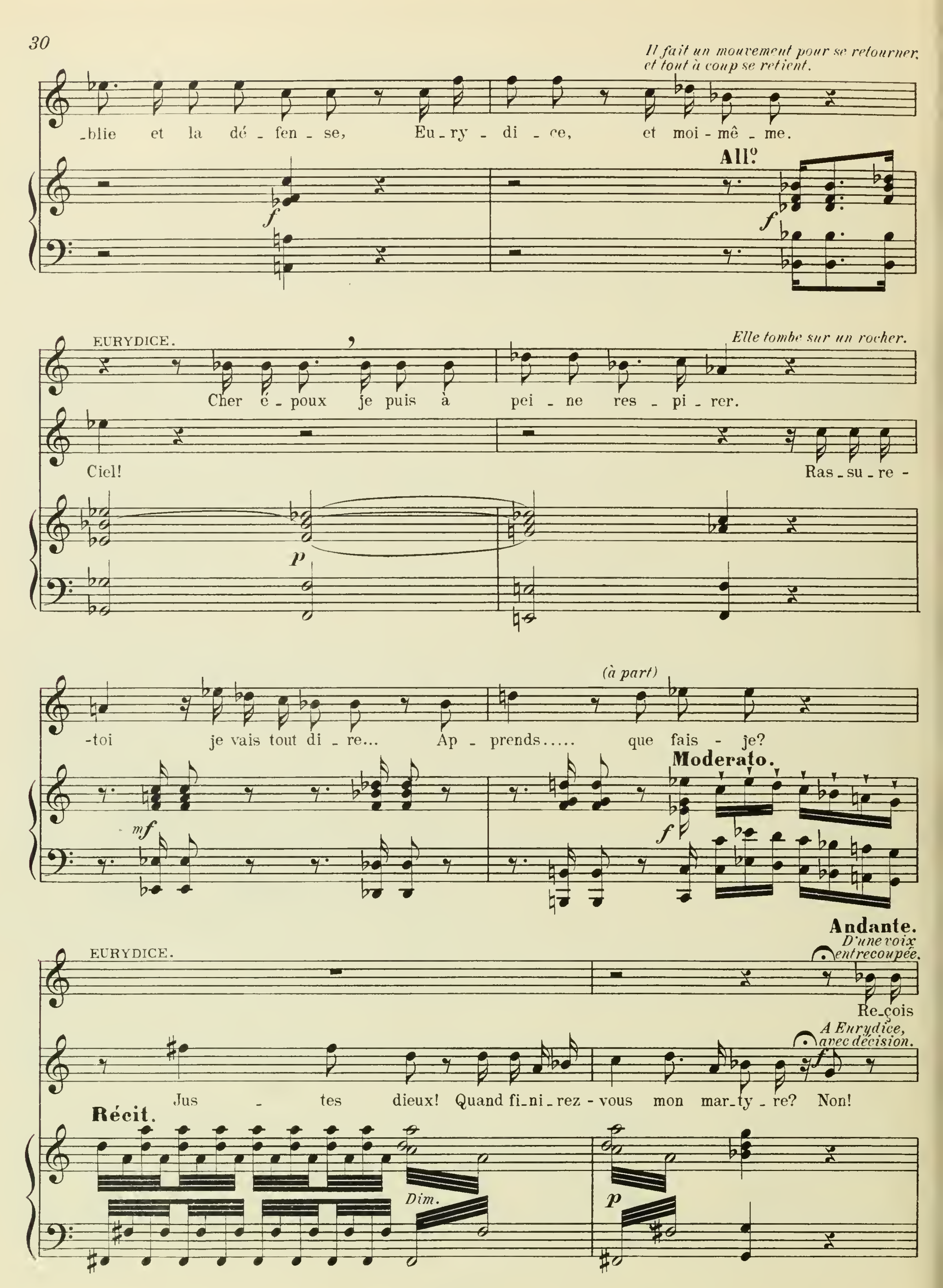


19075. H. Suit le Duo p. 88.

V.— RÉCITATIF *in extenso*
après l'air d'Eurydice au 3e Acte.
(p. 104)




f
_pou - se dé - so - lé - e Im_plore en vain ton se_cours. O
mf
sf
dieux, à vous seuls j'ai re - cours! Dois - je fi _ nir mes
jours Sans un re_gard de ce que j'ai - me?
ORPHÉE.
Récit. (à part)
Je sens mon cou_rage ex_pi -
Andante.
pp
Tremolo.
_rer. Et___ ma rai_son se perd dans mon a_mour ex_trê - me; J'ou -
Cresc.
f
f



Il fait un mouvement pour se retourner, et tout à coup se retient.
_blie et la dé _ fen _ se, Eu _ ry _ di _ ce, et moi - mê _ me.
All°
f
EURYDICE.
Elle tombe sur un rocher.
Cher é _ poux je puis à pei _ ne res _ pi _ rer.
Ciel!
Ras _ su _ re -
p
(à part)
-toi je vais tout di _ re... Ap _ prends..... que fais - je?
Moderato.
mf
f
Andante.
D'une voix entrecoupée.
EURYDICE.
Re_çois
A Eurydice, avec décision.
Jus _ tes dieux! Quand fi_ni_rez - vous mon mar_ty _ re? Non!
Récit.
Dim.
p



donc… mes der_niers a - dieux, et sou_viens-toi d'Eu_ry_

pp

_di - ce…

ORPHÉE. **Récit.** *(avec transport)*

Où suis - je? je ne puis ré_sis_ter à ses pleurs…

Animato.

rinf. *mf*

Il se retourne avec impertinence.

Non, le ciel ne veut pas un plus grand sa_cri - fi - ce! O ma

f *f*

EURYDICE. *Elle fait un effort pour se lever* *et retombe morte.*

Or - phé - e! O ciel! je meurs!
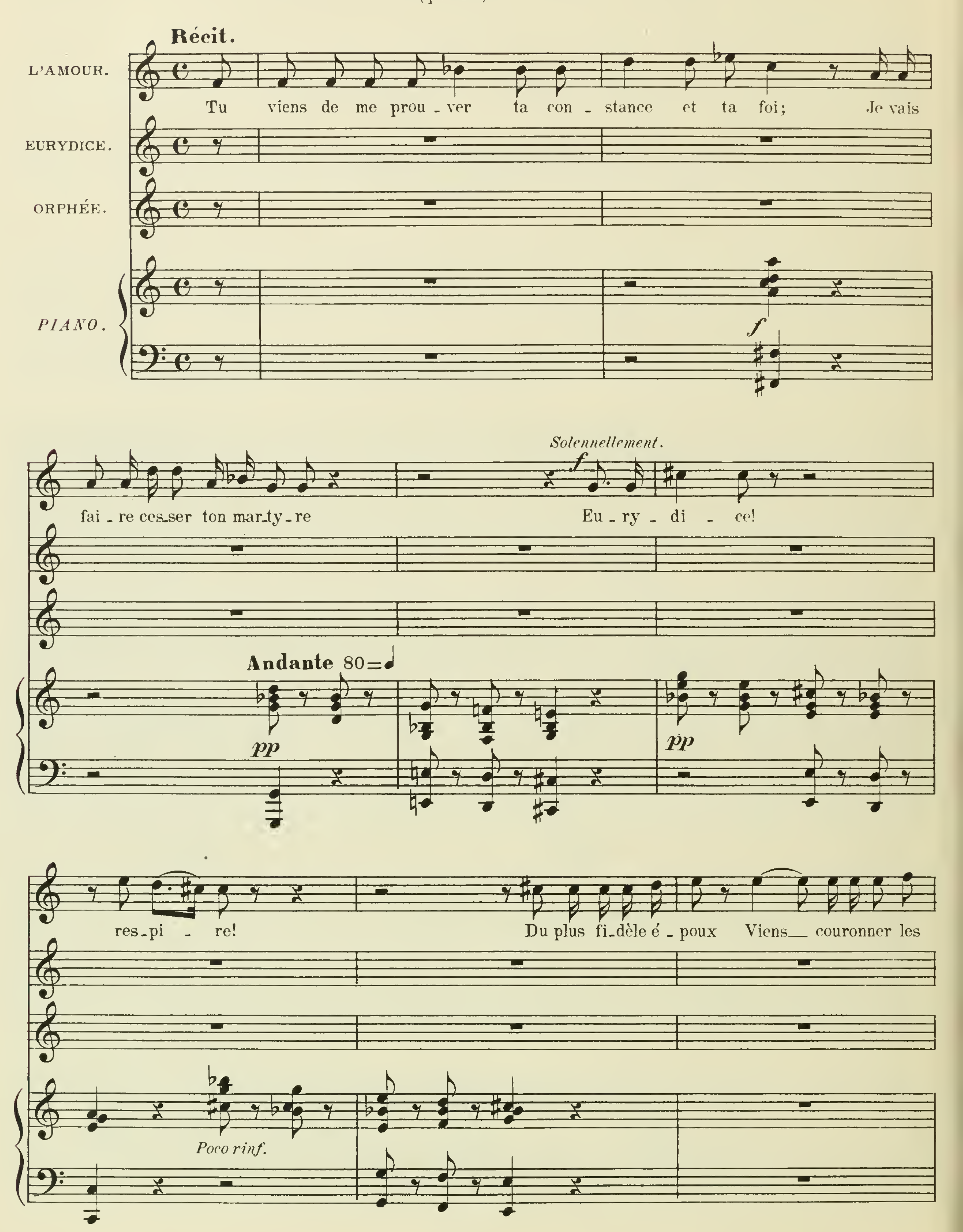
chère Eu - ry - di - ce!

“*Malheureux qu'ai-je fait?*

ff *p* *pp*

etc. (p.106)

VI.— VERSION ORIGINAIRE DE LA FIN DE L'OPÉRA
(p. 115)





Il touche Eurydice qui se ranime.

feux.

Comme sortant d'un long sommeil. pp *Lentement.*

Or - phé - e!

(avec transport) *(à l'Amour)*

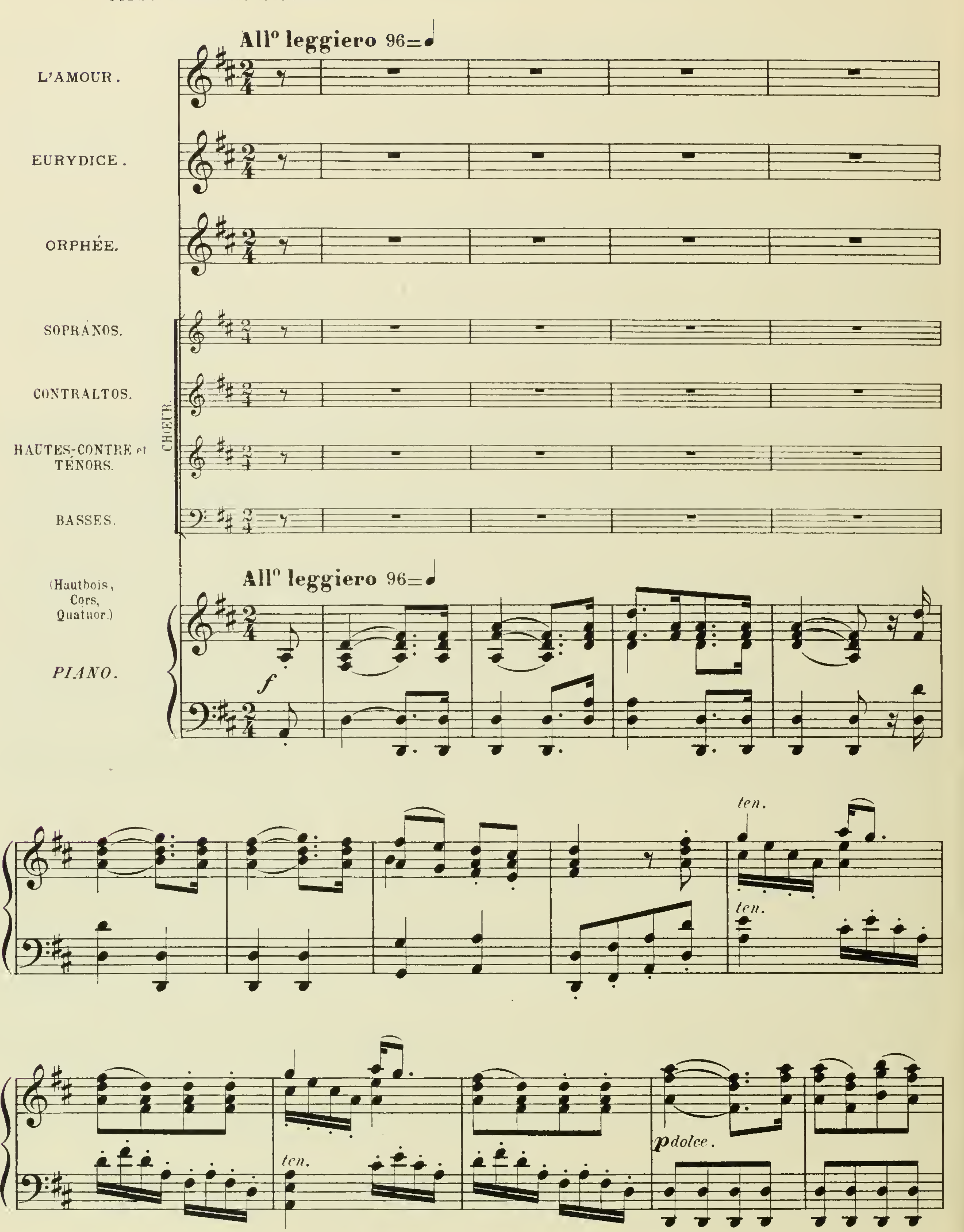
Mon Eu_ry_di - ce! Ah! jus_tes dieux! Quelle est no_tre re_connais_-san_ce!

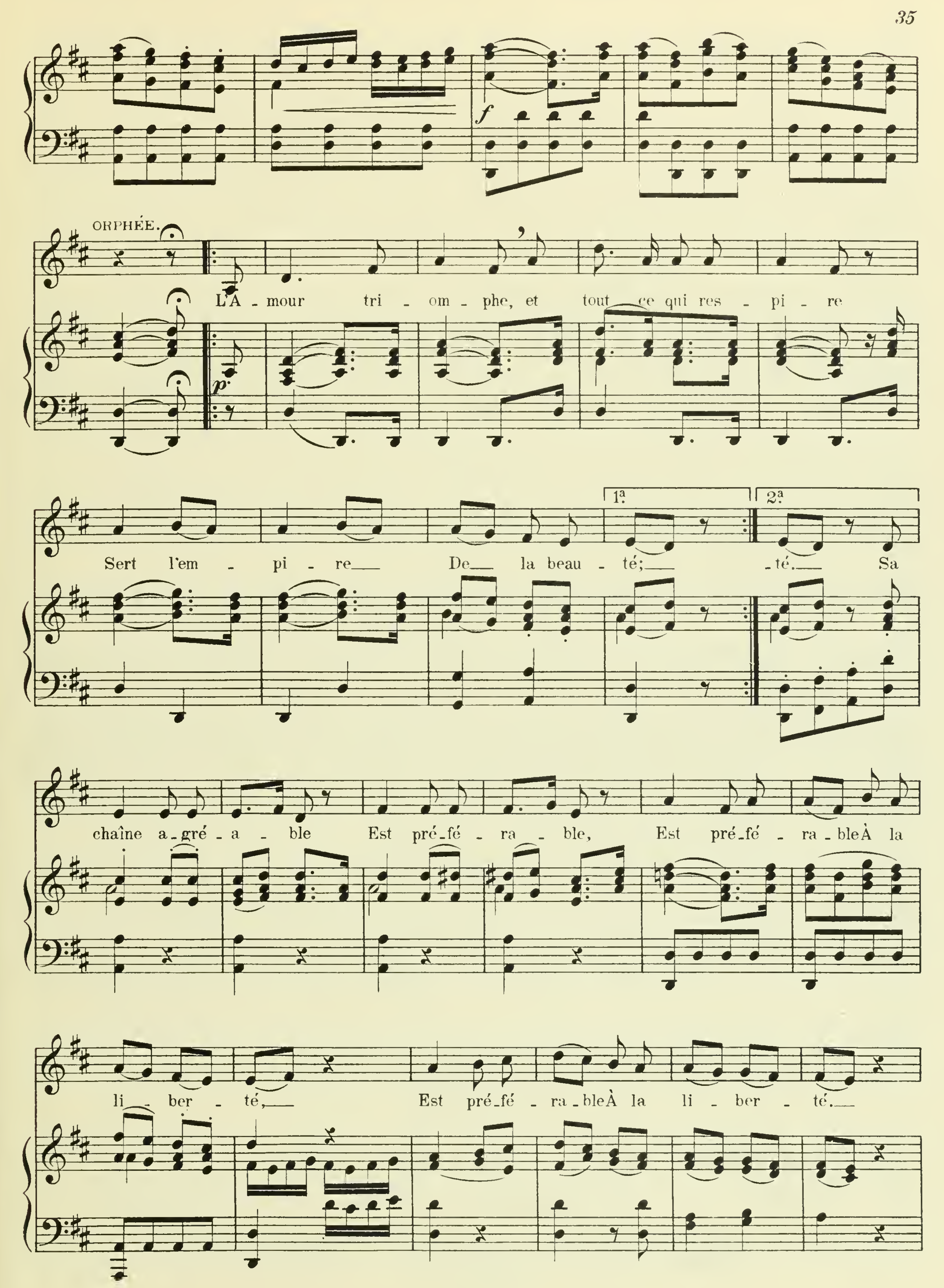
ff pp Rinf.

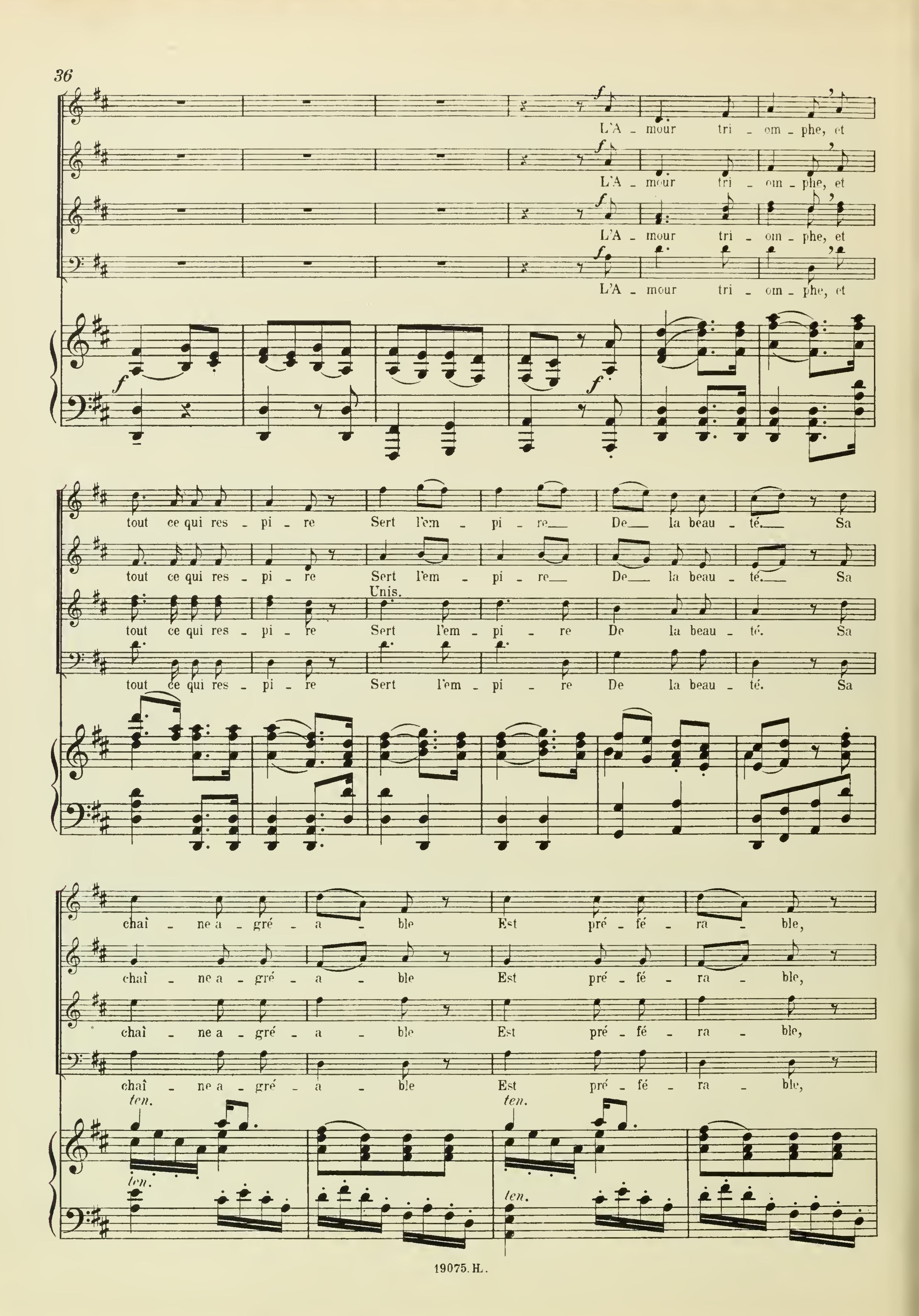
Ne doutez plus de ma puis - san_ce, Je viens vous re_ti - rer de cet af_freux sé_-jour; Jou_is_sez dé - sor - mais des plai - sirs de l'a - mour!

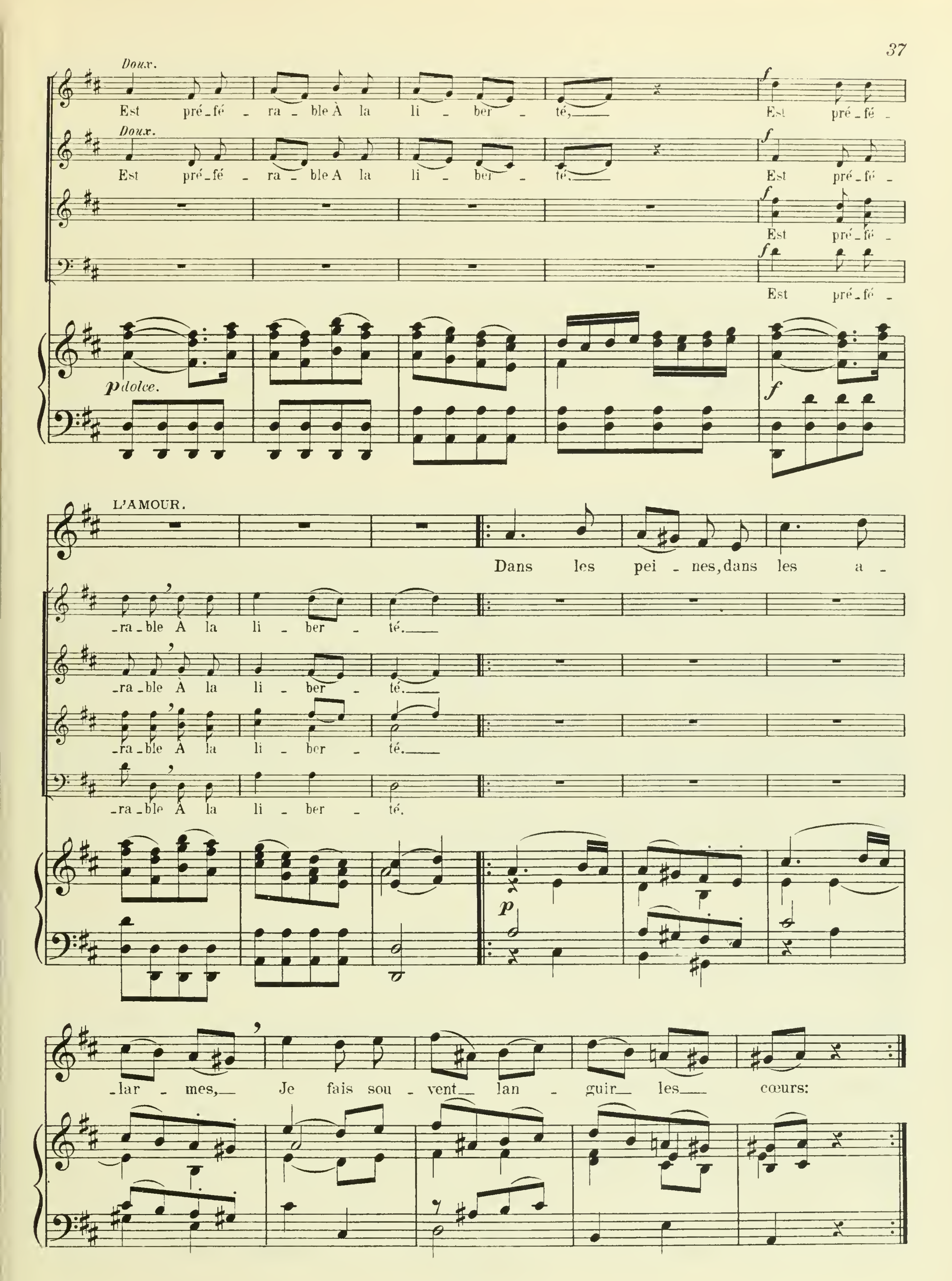
sf sf

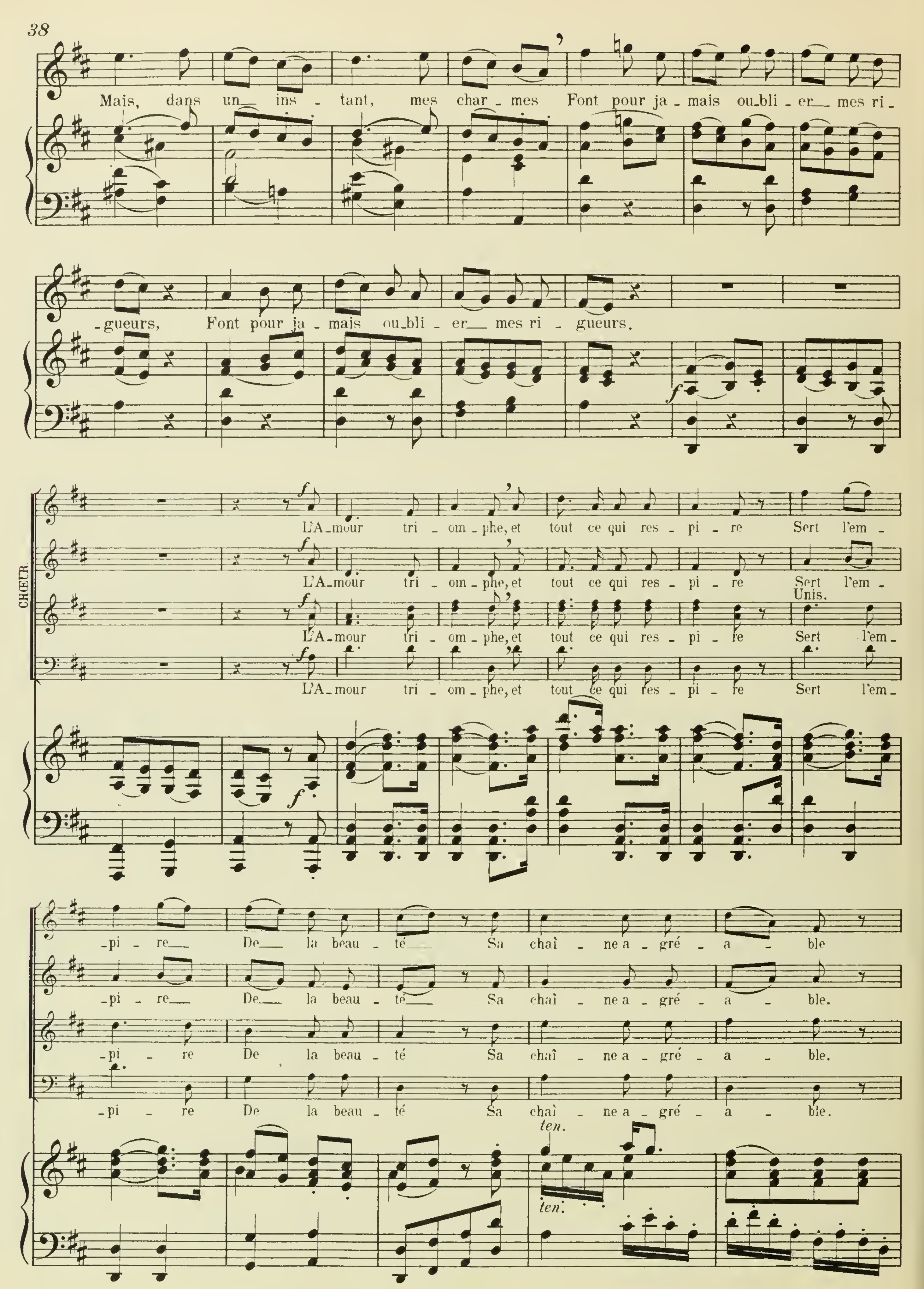
CHŒUR MÊLÉ DE SOLOS.

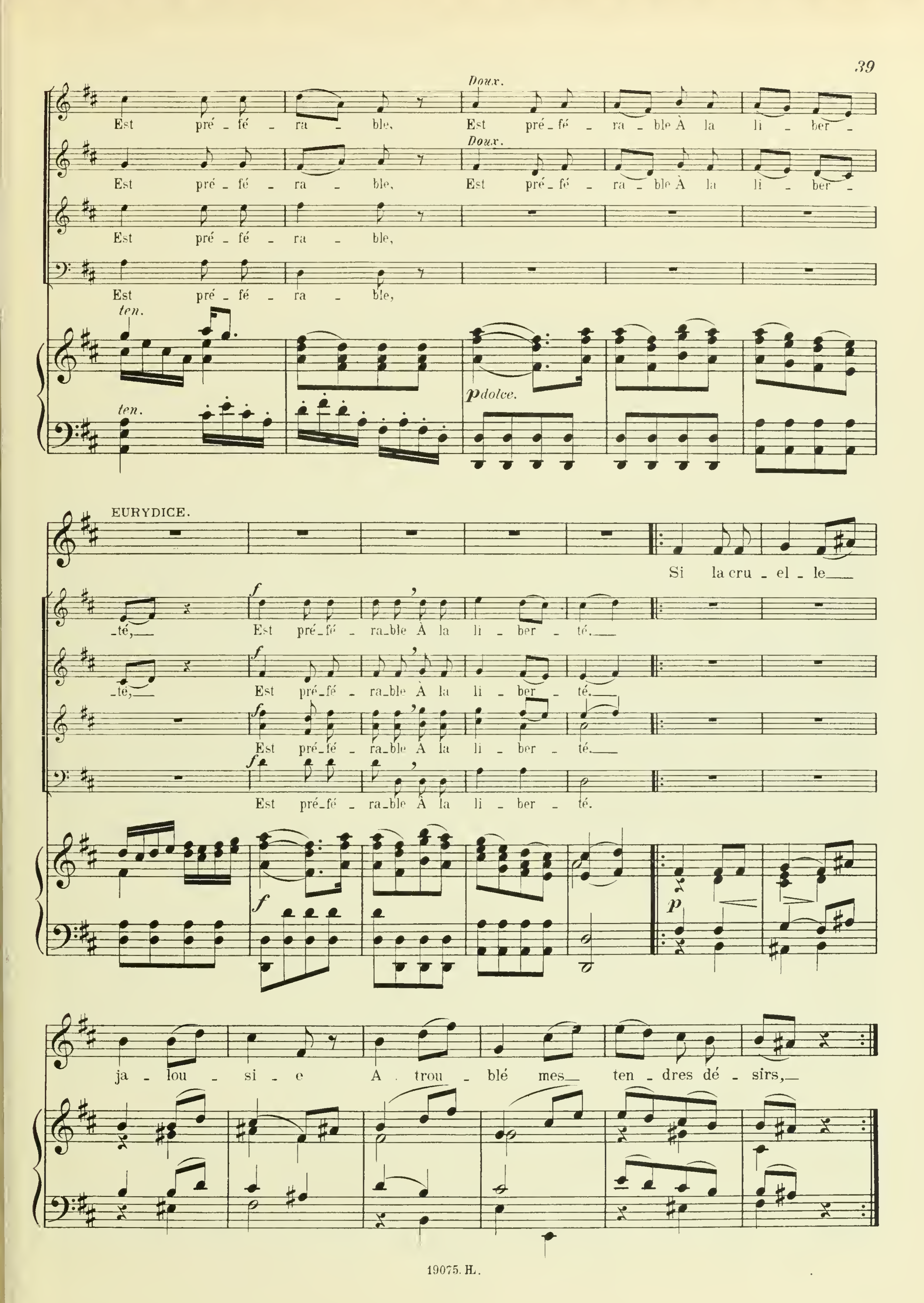


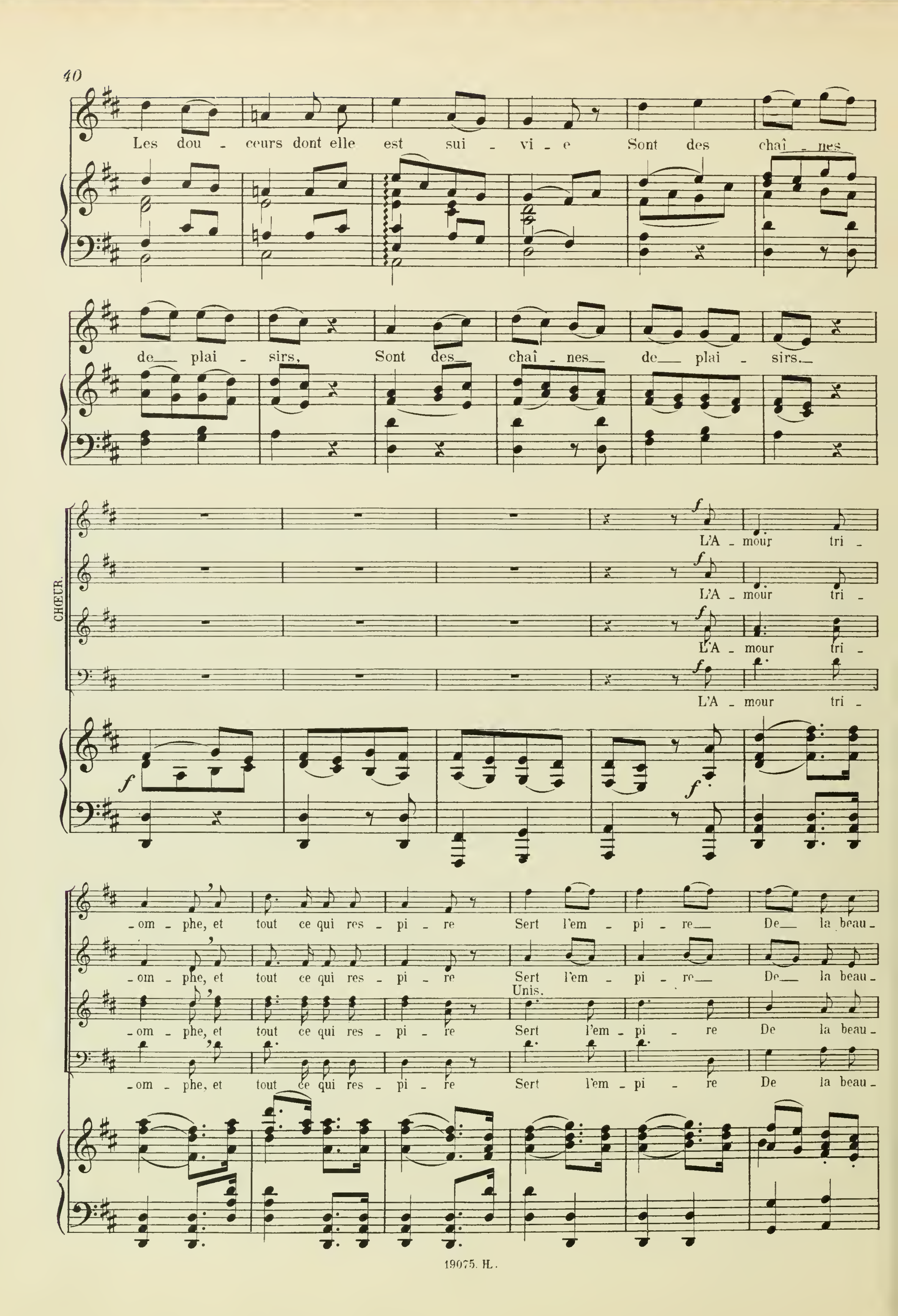

ORPHÉE.
L'A - mour tri - om - phe, et tout ce qui res - pi - re
Sert l'em - pi - re De la beau - té; - té. Sa
1a
2a
chaîne a-gré - a - ble Est pré-fé - ra - ble, Est pré-fé - ra - bleÀ la
li - ber - té, Est pré-fé - ra-bleÀ la li - ber - té.


L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et
L'A - mour tri - om - phe, et
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
Unis.
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau - té. Sa
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé - ra - ble,
ten.
ten.


Doux.
Est pré-fé - ra - ble À la li - ber - té,
Doux.
Est pré-fé - ra - ble A la li - ber - té,
Est pré-fé -
Est pré-fé -
Est pré-fé -
Est pré-fé -
p dolce.
f
L'AMOUR.
Dans les pei - nes, dans les a -
-ra-ble À la li - ber - té.
-ra-ble À la li - ber - té.
-ra-ble À la li - ber - té.
-ra-ble À la li - ber - té.
p
-lar - mes, Je fais sou - vent lan - guir les cœurs:


Mais, dans un_ ins_tant, mes char_mes Font pour ja_mais ou_bli_er_ mes ri_
_gueurs, Font pour ja_mais ou_bli_er_ mes ri_gueurs.
f
CHŒUR
L'A_mour tri_om_phe, et tout ce qui res_pi_re Sert l'em_
Unis.
_pi_re_ De_ la beau_té_ Sa chaî_ne a_gré_a_ble
ten.
ten.


Doux.
Est pré_fé_ra_ble, Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_
Doux.
Est pré_fé_ra_ble, Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_
Est pré_fé_ra_ble,
Est pré_fé_ra_ble,
ten.
ten.
p dolce.
EURYDICE.
Si la cru_el_le
_té, Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_té.
_té, Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_té.
Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_té.
Est pré_fé_ra_ble À la li_ber_té.
f
p
ja_lou_si_e A trou_blé mes ten_dres dé_sirs,


Les dou - ceurs dont elle est sui - vi - e Sont des chaî - nes
de plai - sirs, Sont des chaî - nes de plai - sirs.
CHŒUR.
L'A - mour tri - omphe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
Unis.
L'A - mour tri - omphe, et tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -

_té. Sa chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

_té. Sa chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

_té. Sa chaî - ne a - gré - a - ble Est pré - fé -

_té. Sa chaî - ne a _ gré - a - ble Est pré _ fé -

ten. *ten.* *ten.* *ten.*

Doux.

_ra - ble, Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té,

Doux.

_ra - ble, Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té,

_ra - ble,

_ra - ble,

p dolce.

Più allegro.

f Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té. *ff* L'A _ mour tri - om - phe, et
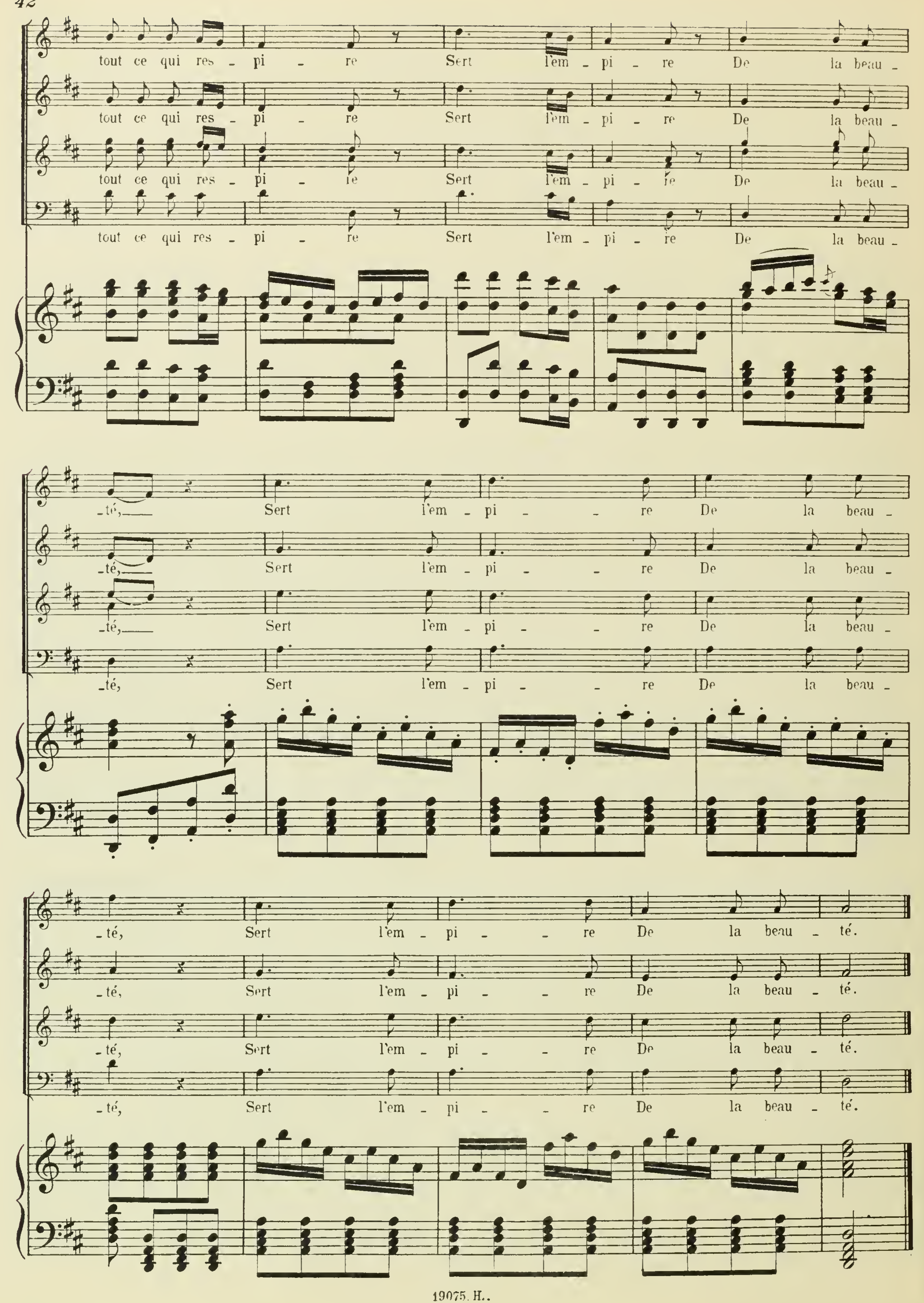
f Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té. *ff* L'A _ mour tri - om - phe, et

f Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té. *ff* L'A _ mour tri - om - phe, et

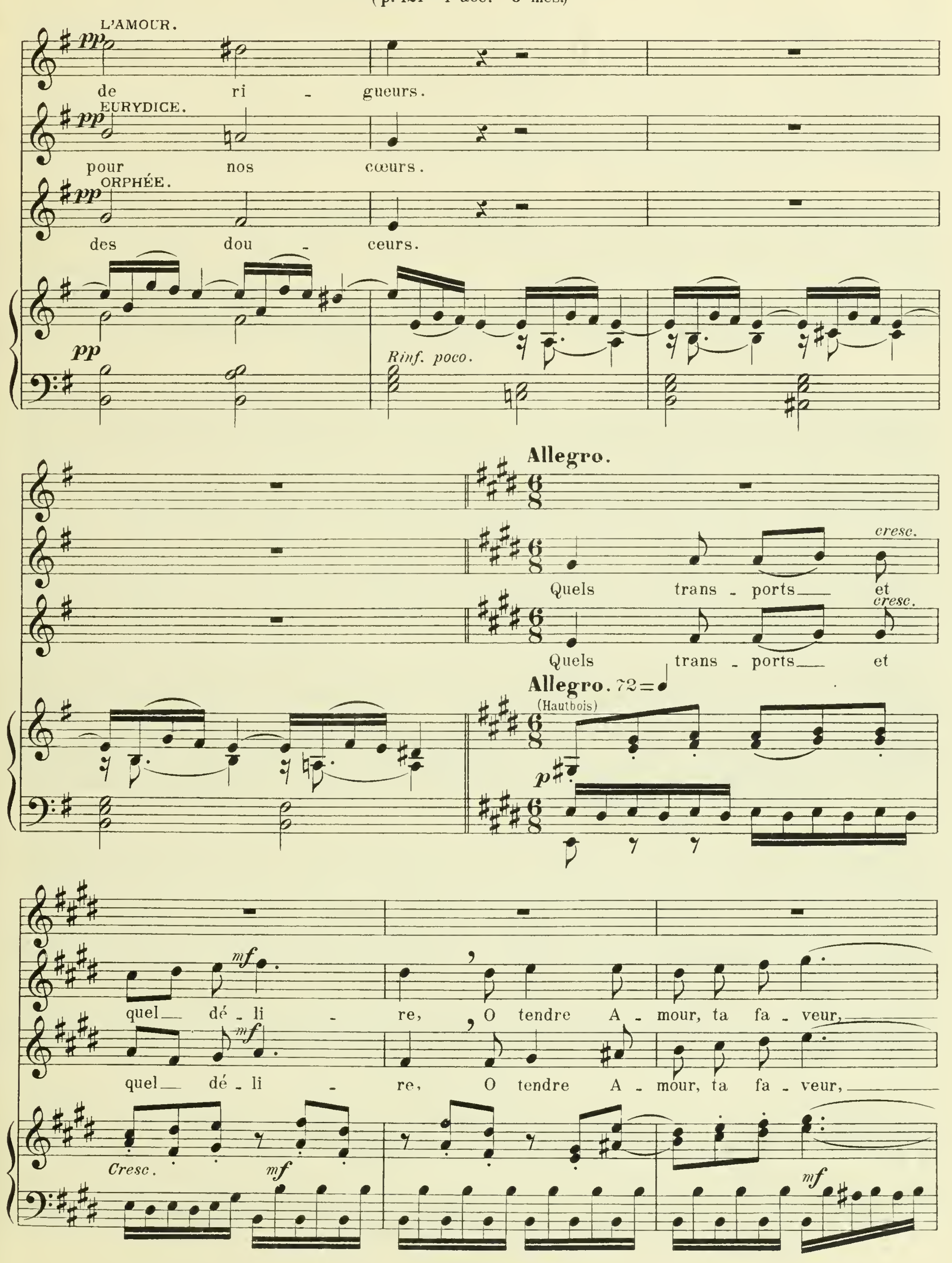
f Est pré _ fé - ra _ ble À la li - ber - té. *ff* L'A _ mour tri - om - phe, et
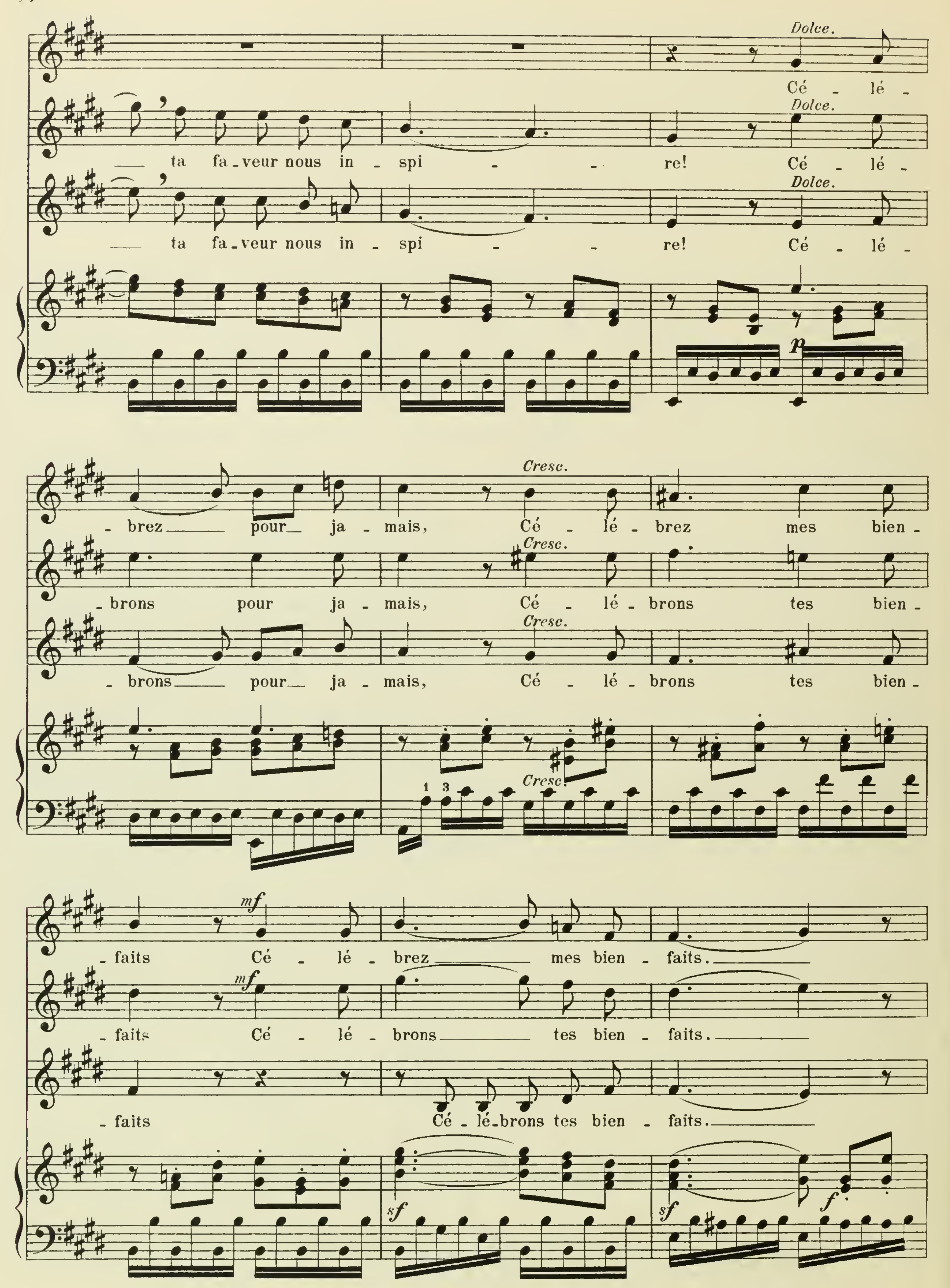
Più allegro.

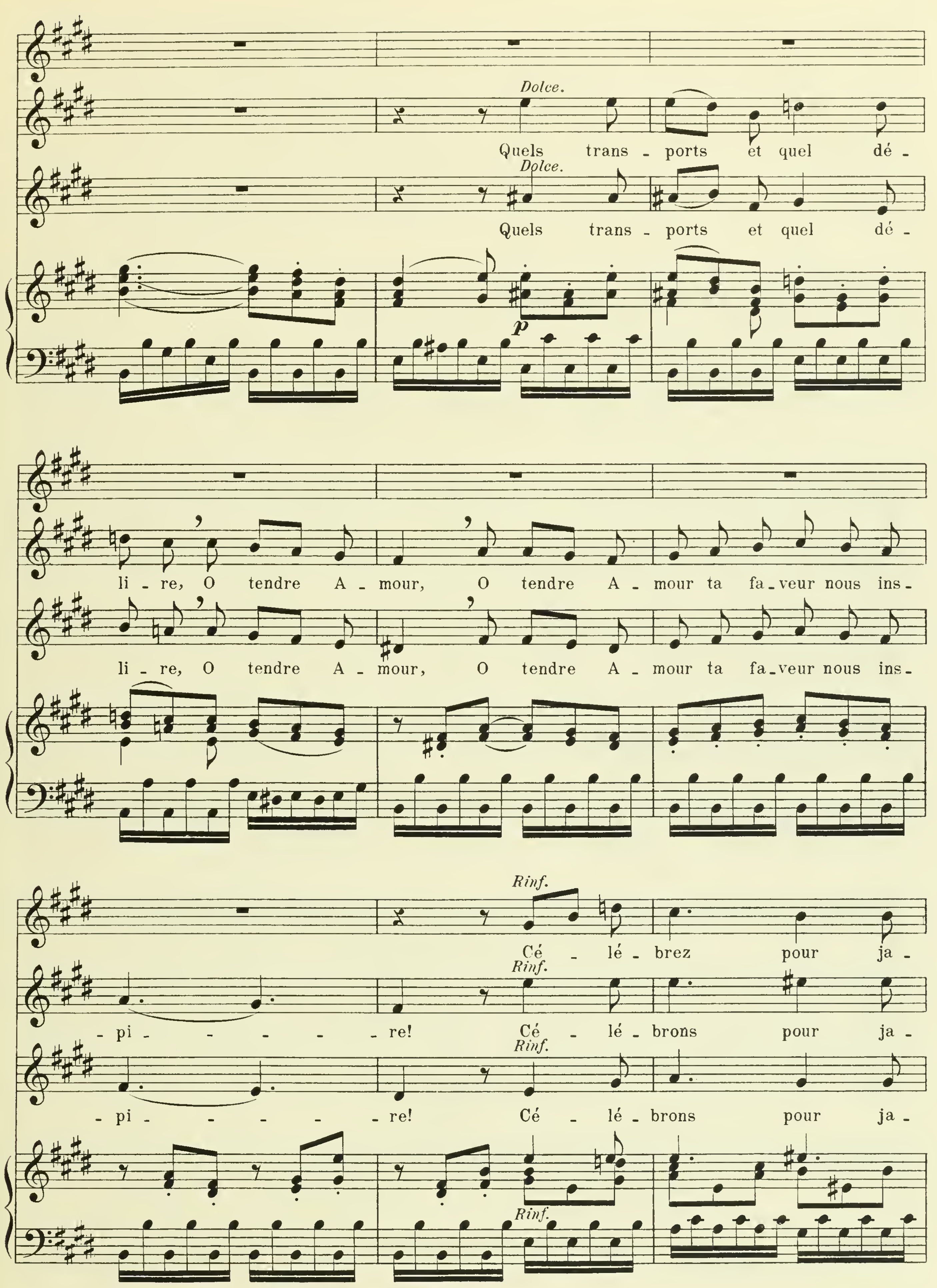
f *ff*

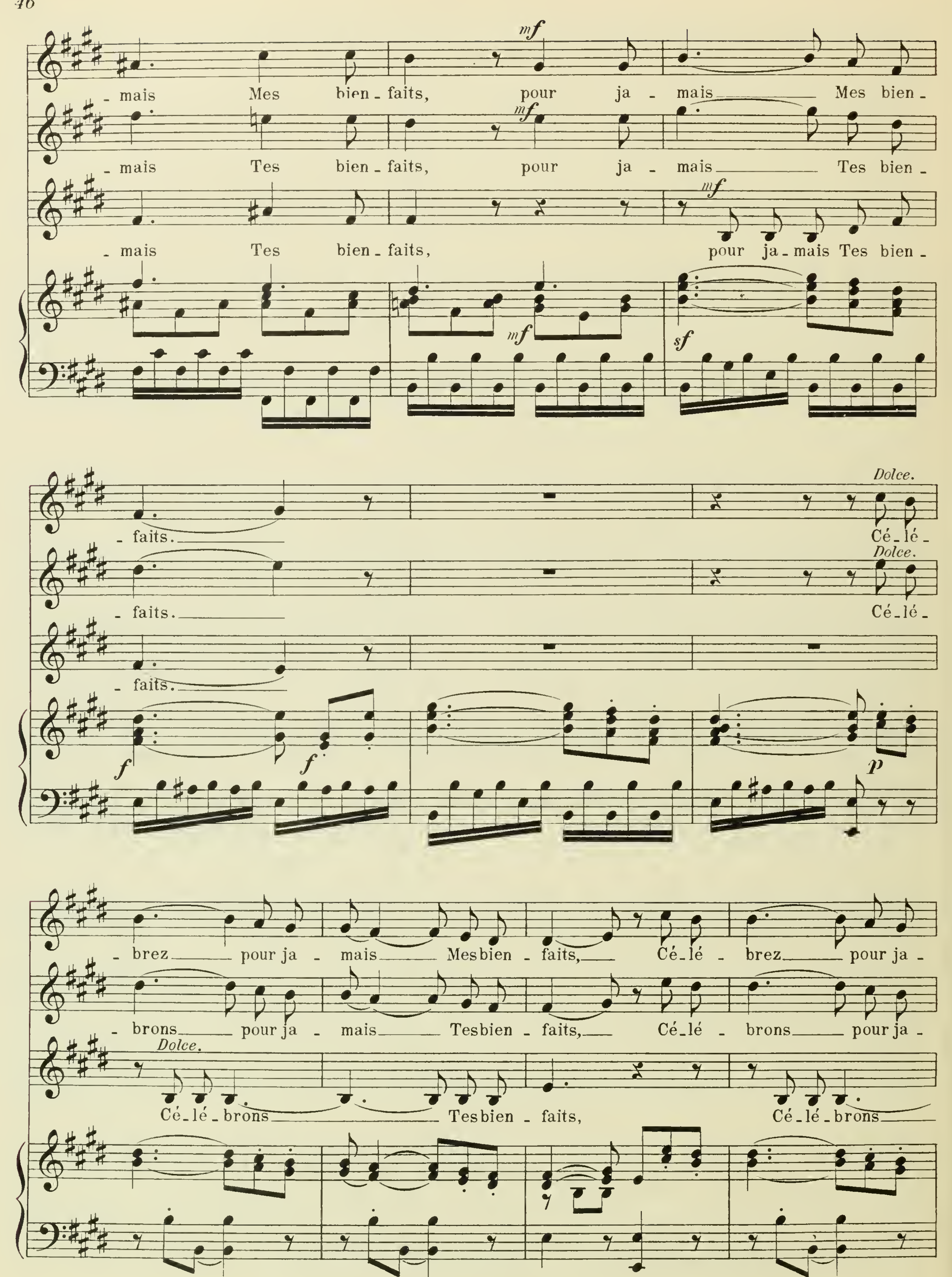

tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
tout ce qui res - pi - re Sert l'em - pi - re De la beau -
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau -
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau -
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau -
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau -
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau - té.
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau - té.
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau - té.
-té, Sert l'em - pi - - re De la beau - té.

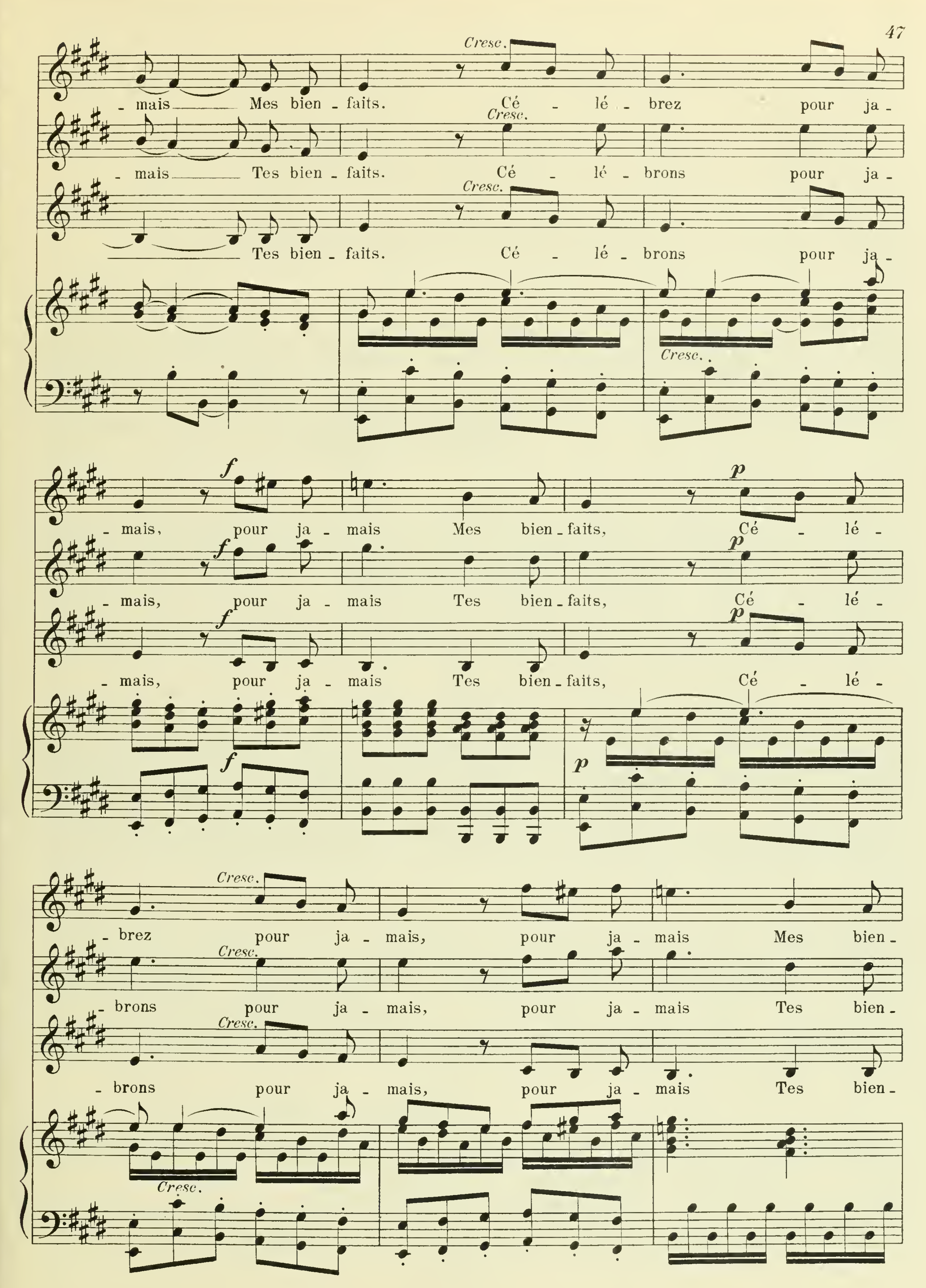
VII.— CHANT FINAL DE LA PIÈCE
d'après la version Française.
(p. 121—1e acc.—3e mes.)

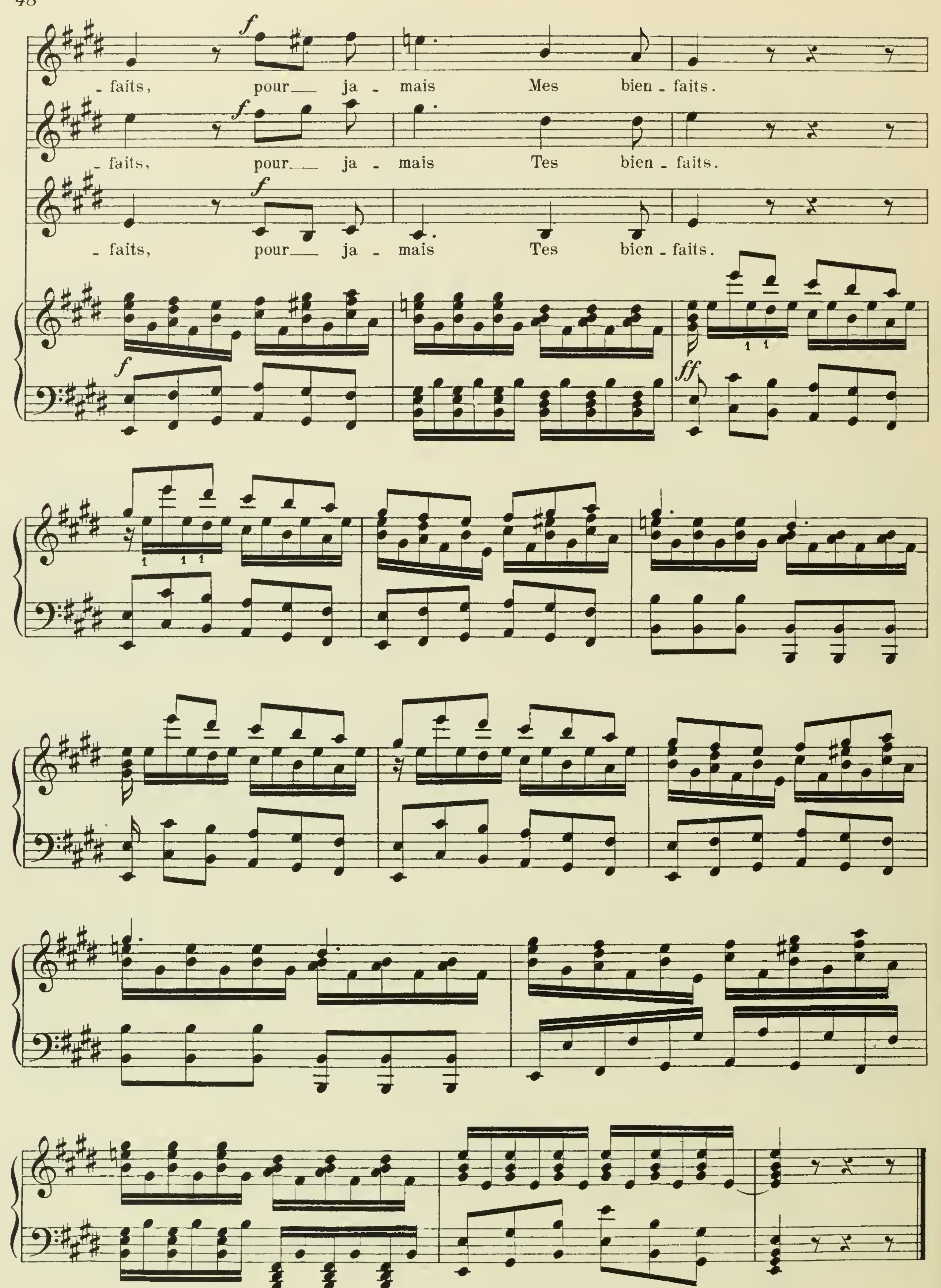



Dolce.
Cé - lé -
ta fa-veur nous in - spi - - re! Cé - lé -
ta fa-veur nous in - spi - - re! Cé - lé -
p
- brez pour ja - mais, Cé - lé - brez mes bien -
Cresc.
- brons pour ja - mais, Cé - lé - brons tes bien -
- brons pour ja - mais, Cé - lé - brons tes bien -
mf
- faits Cé - lé - brez mes bien - faits.
- faits Cé - lé - brons tes bien - faits.
- faits Cé - lé-brons tes bien - faits.
sf
f


Dolce.
Quels trans - ports et quel dé -
Dolce.
Quels trans - ports et quel dé -
p
li - re, O tendre A - mour, O tendre A - mour ta fa - veur nous ins -
li - re, O tendre A - mour, O tendre A - mour ta fa - veur nous ins -
Rinf.
Cé - lé - brez pour ja -
Rinf.
- pi - - - - - re! Cé - lé - brons pour ja -
Rinf.
- pi - - - - - re! Cé - lé - brons pour ja -
Rinf.

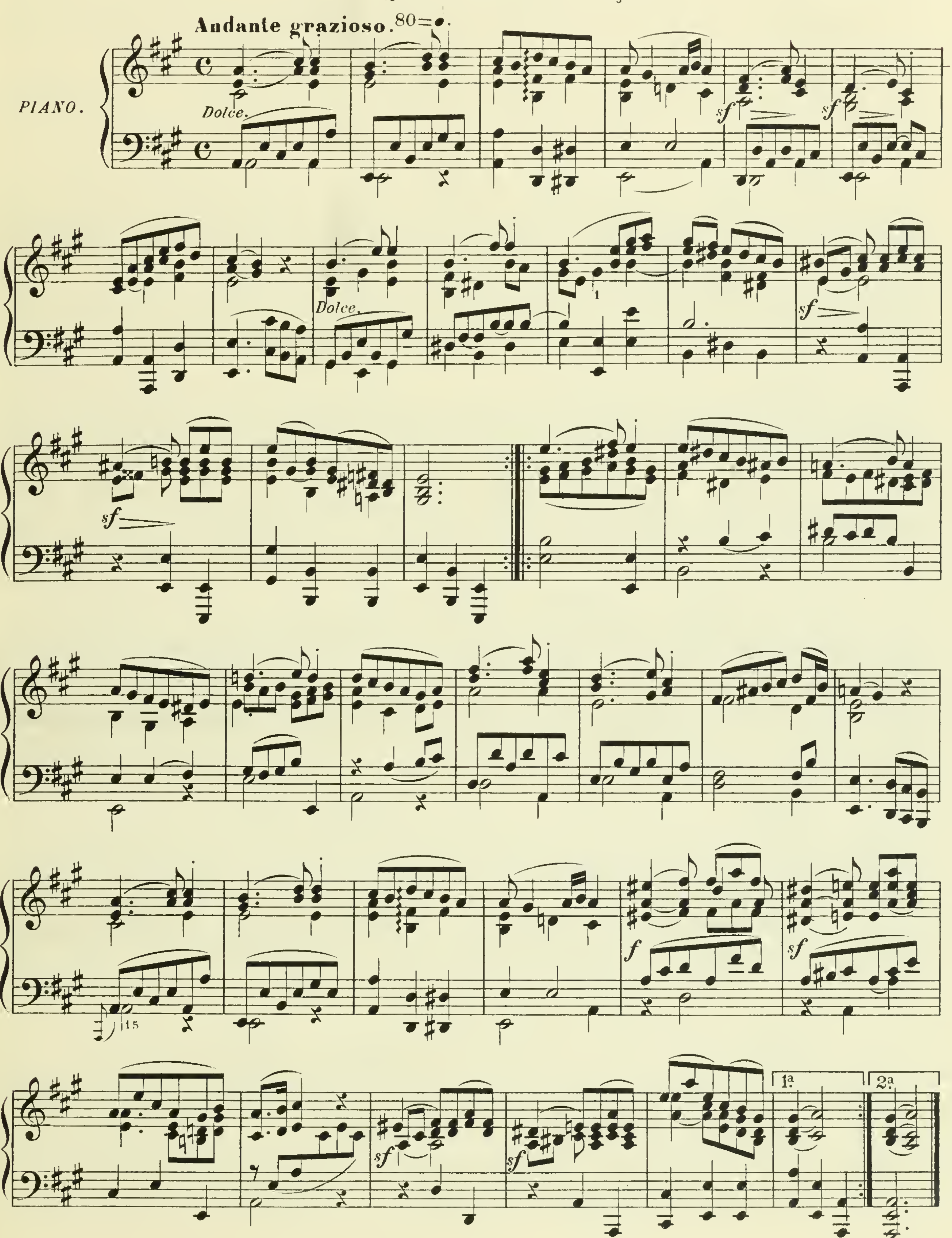

mf
_mais Mes bien_faits, pour ja _ mais Mes bien_
_mais Tes bien_faits, pour ja _ mais Tes bien_
_mais Tes bien_faits, pour ja_mais Tes bien_
_faits.
_faits.
_faits.
Dolce.
Cé_lé_
Cé_lé_
_brez pour ja _ mais Mes bien _ faits, Cé_lé _ brez pour ja_
_brons pour ja _ mais Tes bien _ faits, Cé_lé _ brons pour ja_
Cé_lé_brons Tes bien _ faits, Cé_lé_brons


Cresc.
mais Mes bien - faits. Cé - lé - brez pour ja -
mais, pour ja - mais Mes bien - faits, Cé - lé -
brez pour ja - mais, pour ja - mais Mes bien -
mais Tes bien - faits. Cé - lé - brons pour ja -
mais, pour ja - mais Tes bien - faits, Cé - lé -
brons pour ja - mais, pour ja - mais Tes bien -
f
p

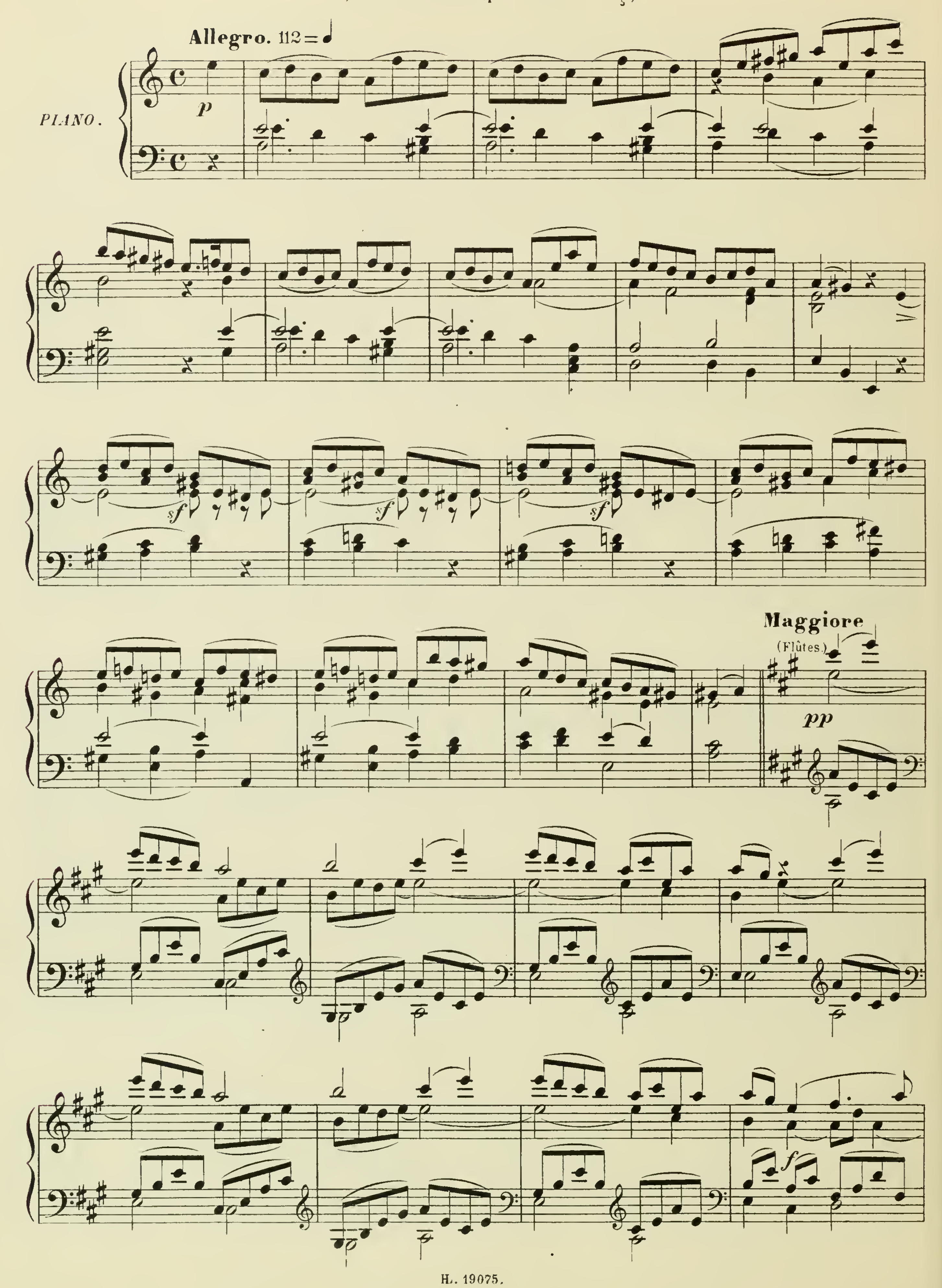

f
-faits, pour___ ja - mais Mes bien - faits.
f
-faits, pour___ ja - mais Tes bien - faits.
f
-faits, pour___ ja - mais Tes bien - faits.
f
ff
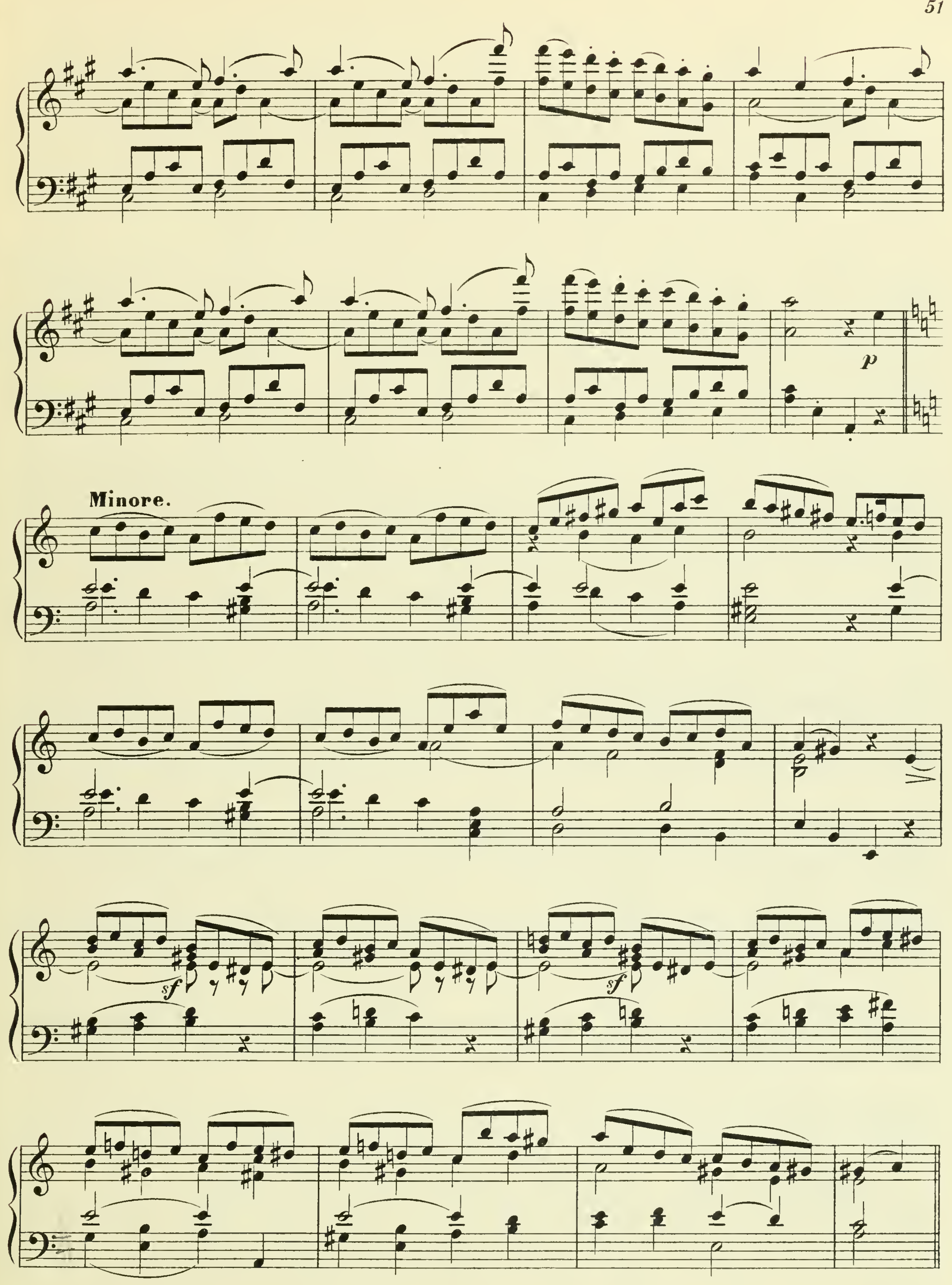
VIII.— BALLET FINAL
d'après les deux versions publiées du vivant de l'auteur.

(A)— AIR. (partitions italienne et française.)

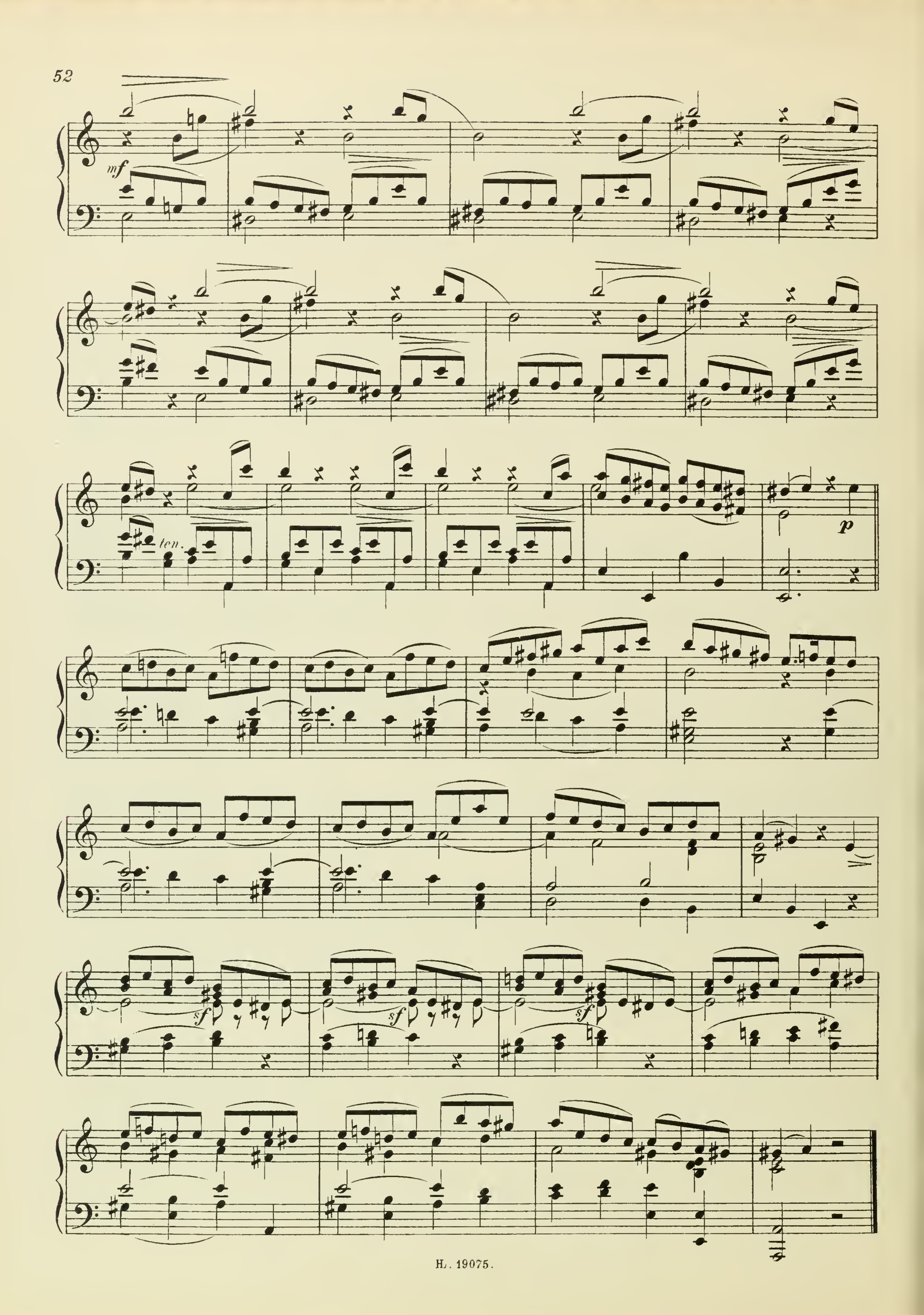


(B) — GAVOTTE. (part. ital. et franç.)
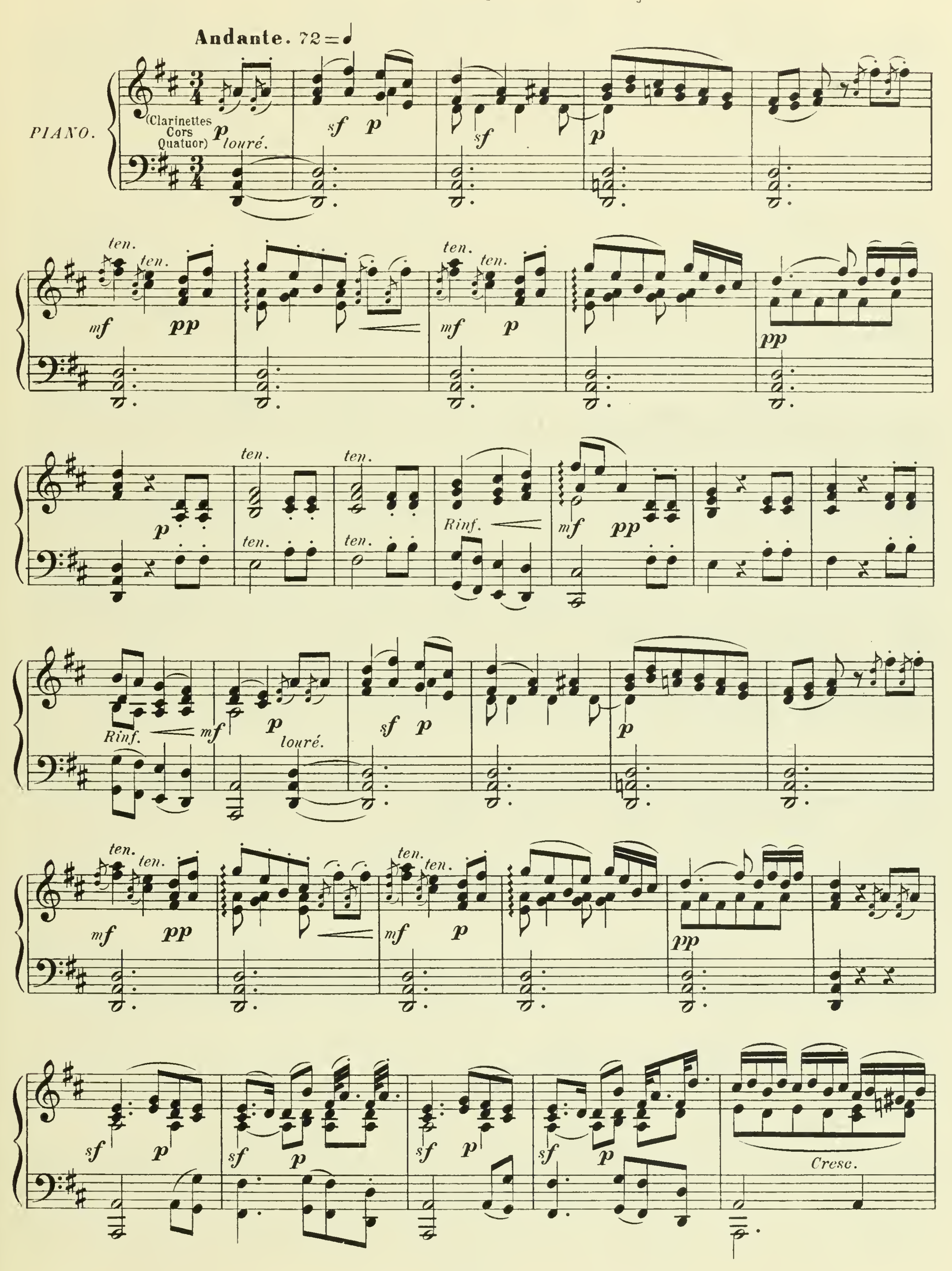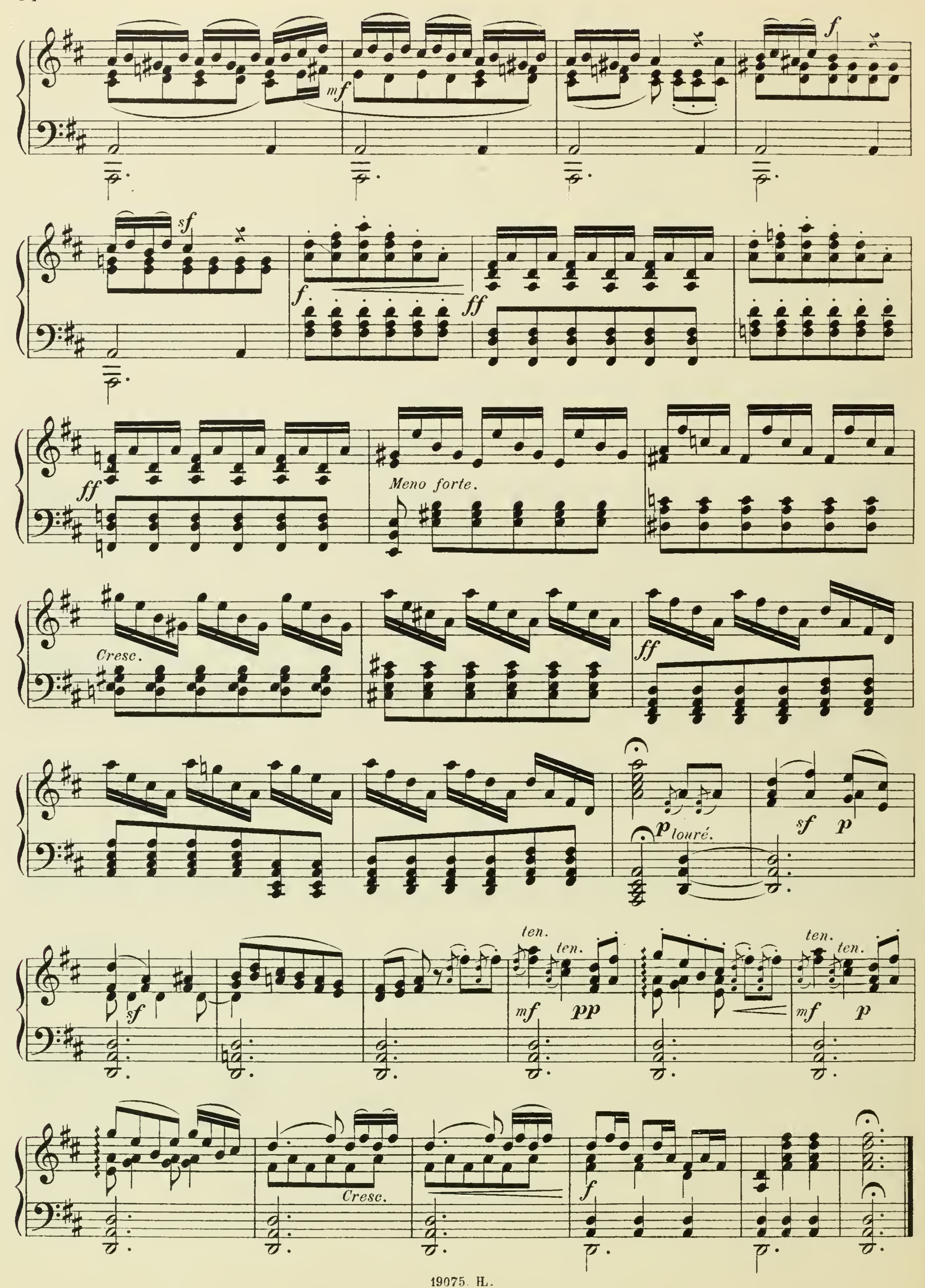




p
Minore.
sf
sf



mf
ten.
p
sf
sf
sf

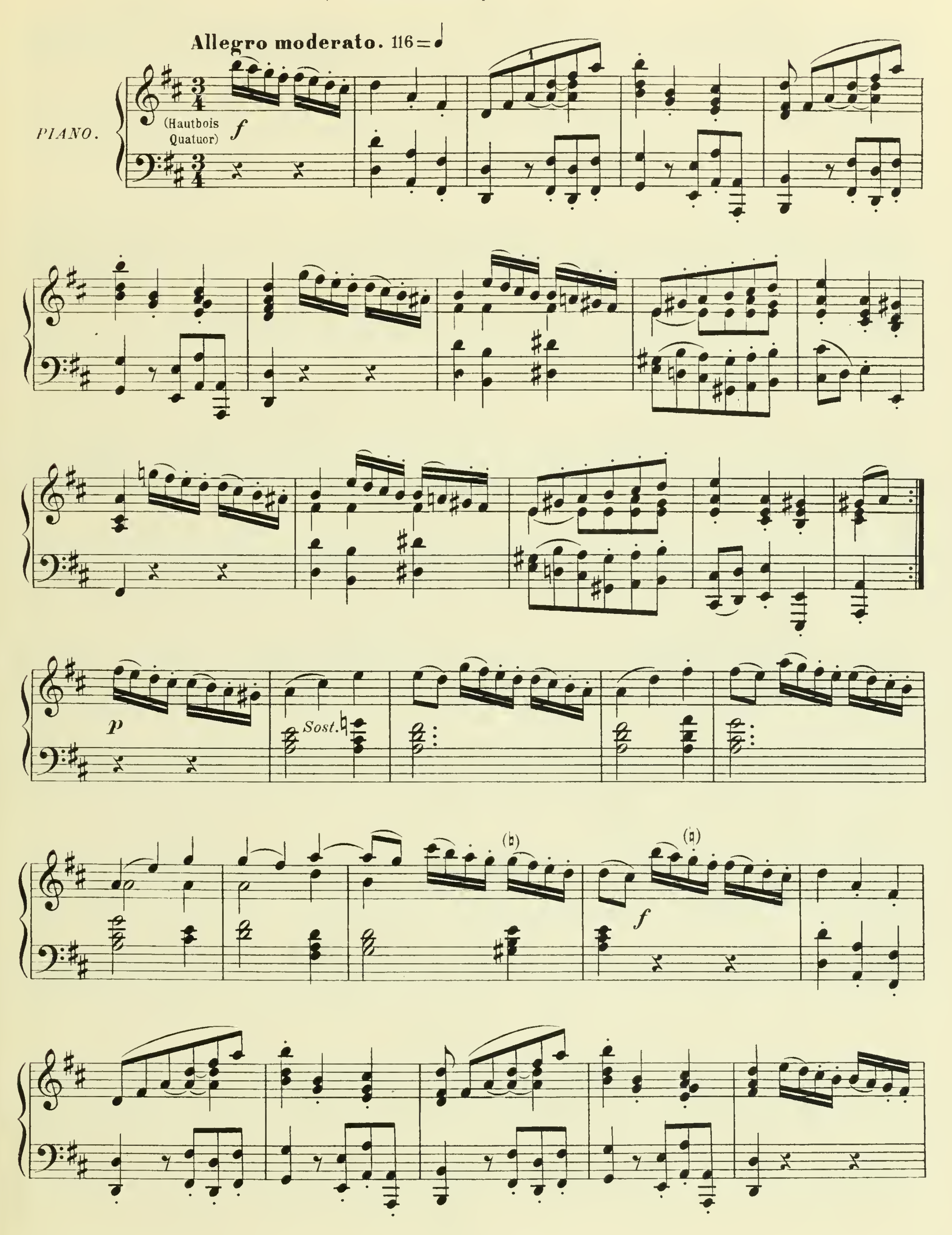
(C)—AIR PASTORAL. (part. ital. et franç.)

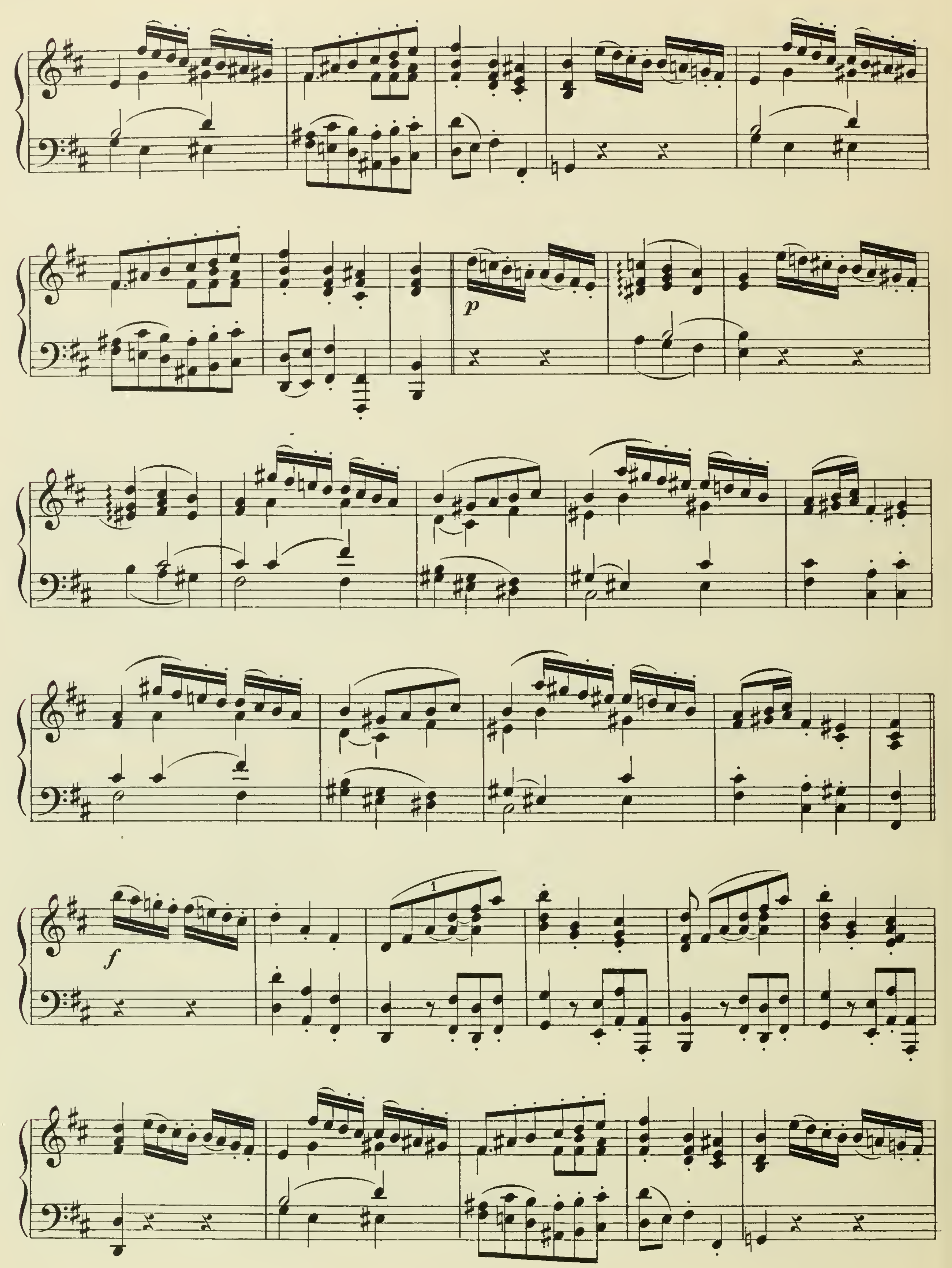




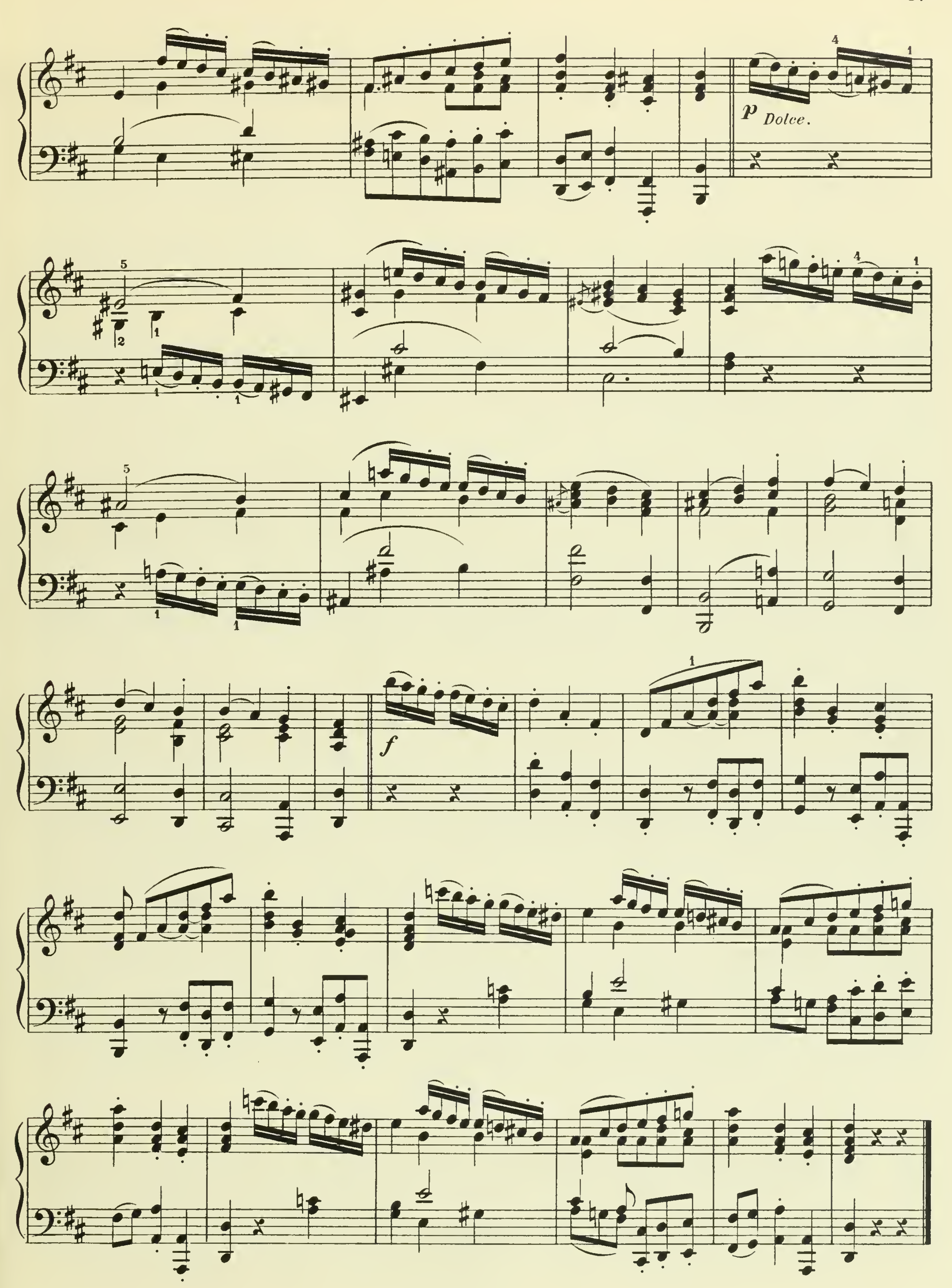
f
mf
f
sf
f
ff
ff
Meno forte.
Cresc.
ff
p louré.
sf
p
sf
ten.
ten.
mf
pp
ten.
ten.
mf
p
Cresc.
f

(D)— CHACONNE. (partition italienne.)

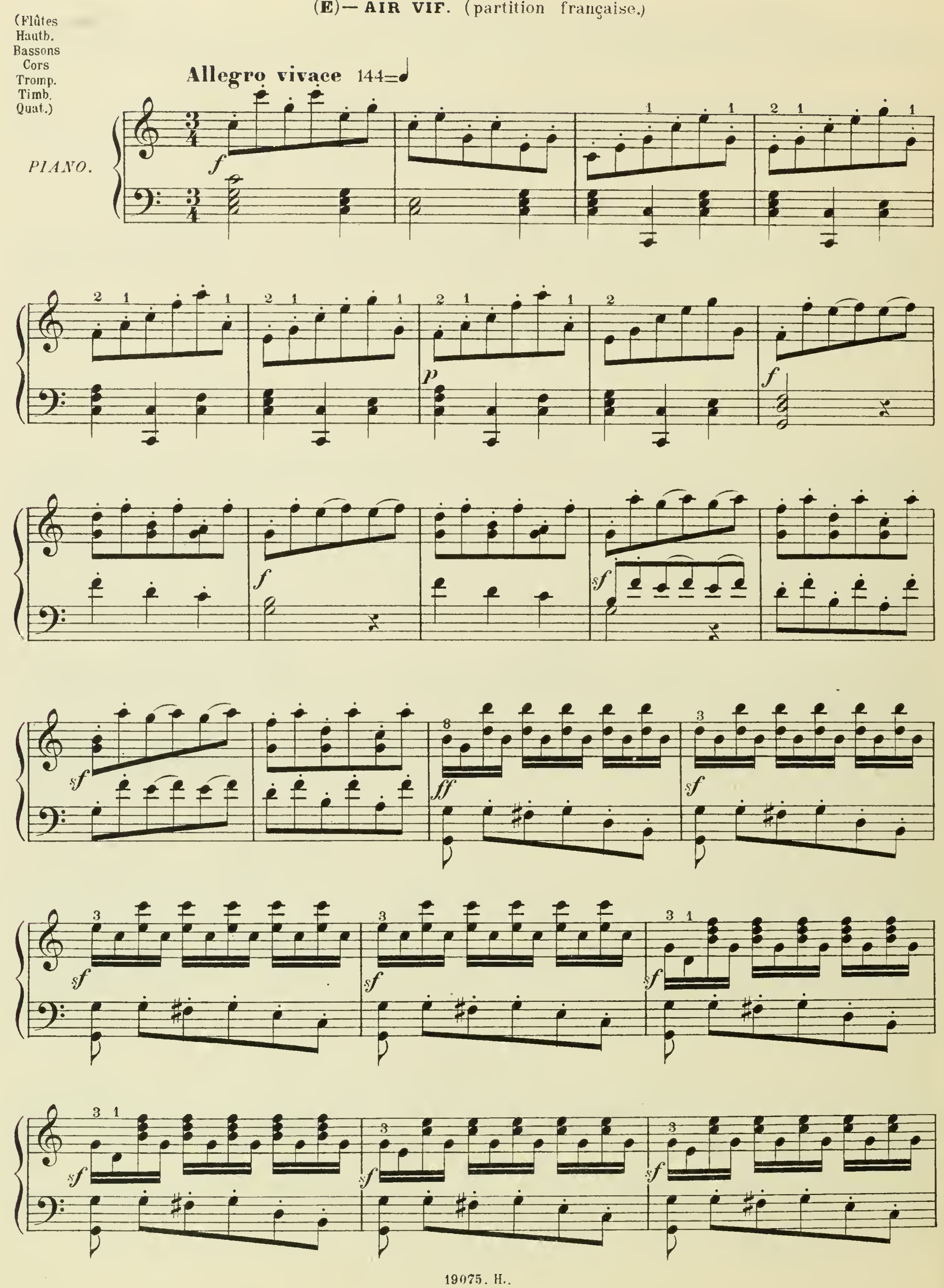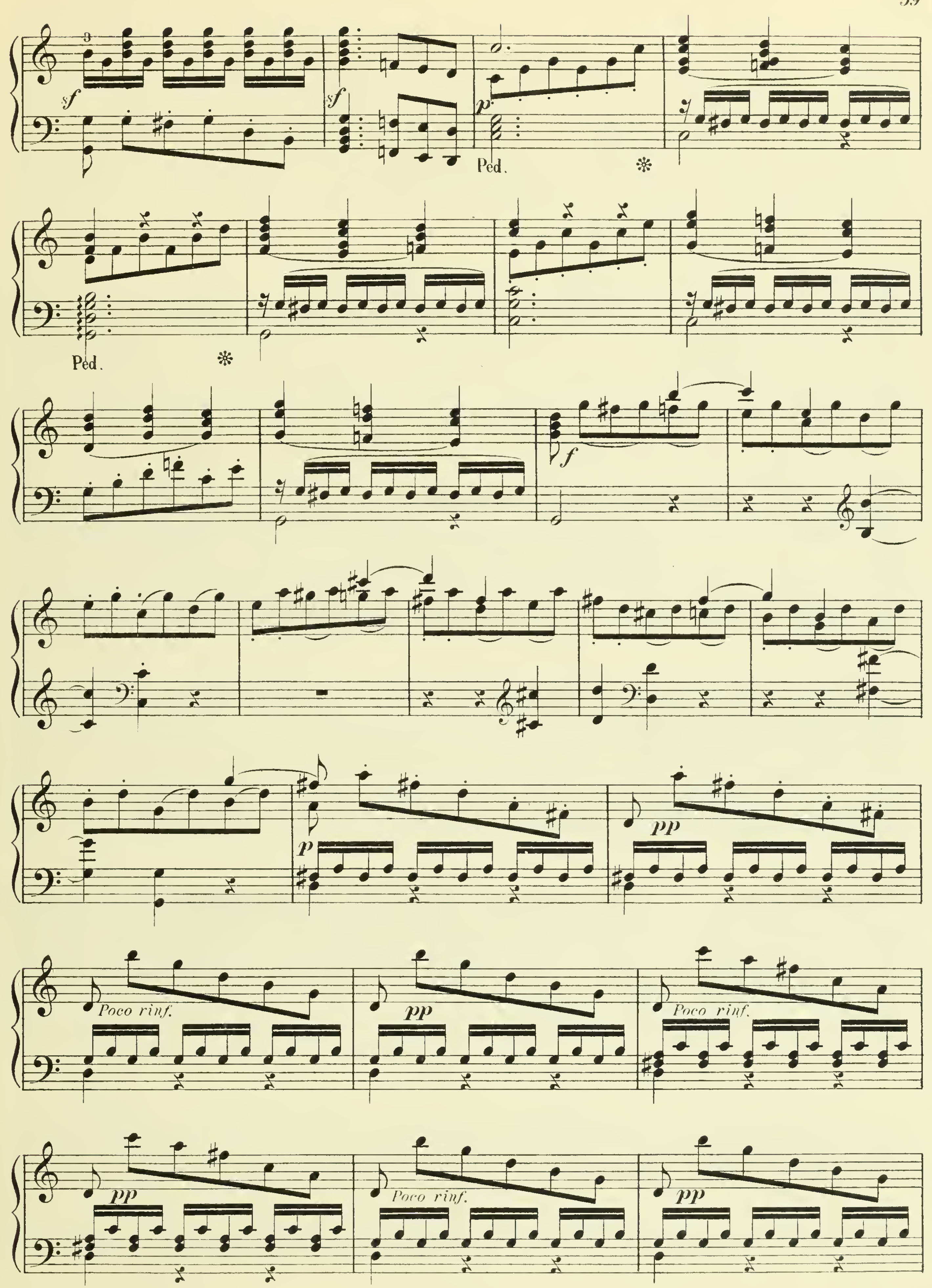




p
f
1

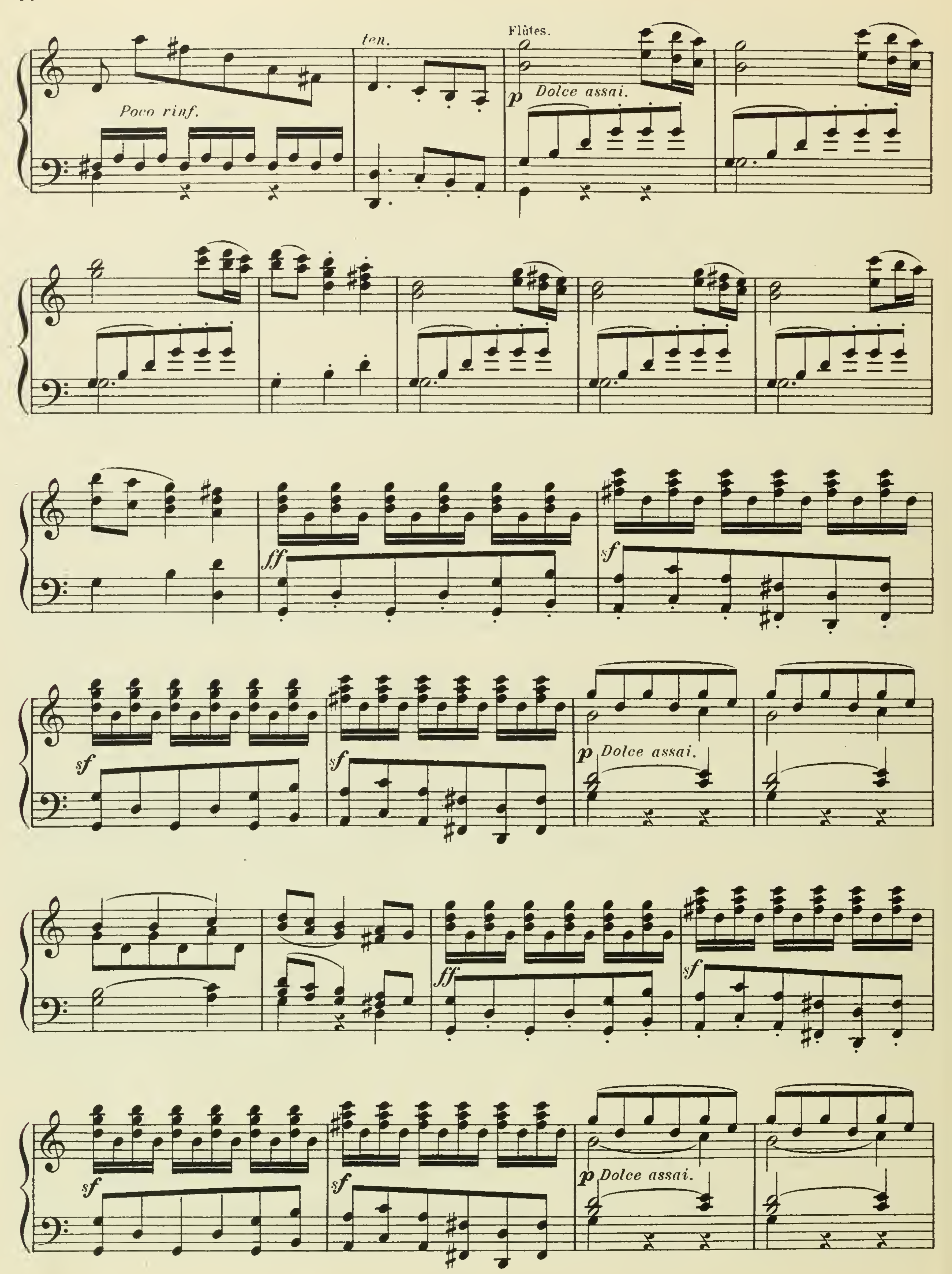

p Dolce.
f
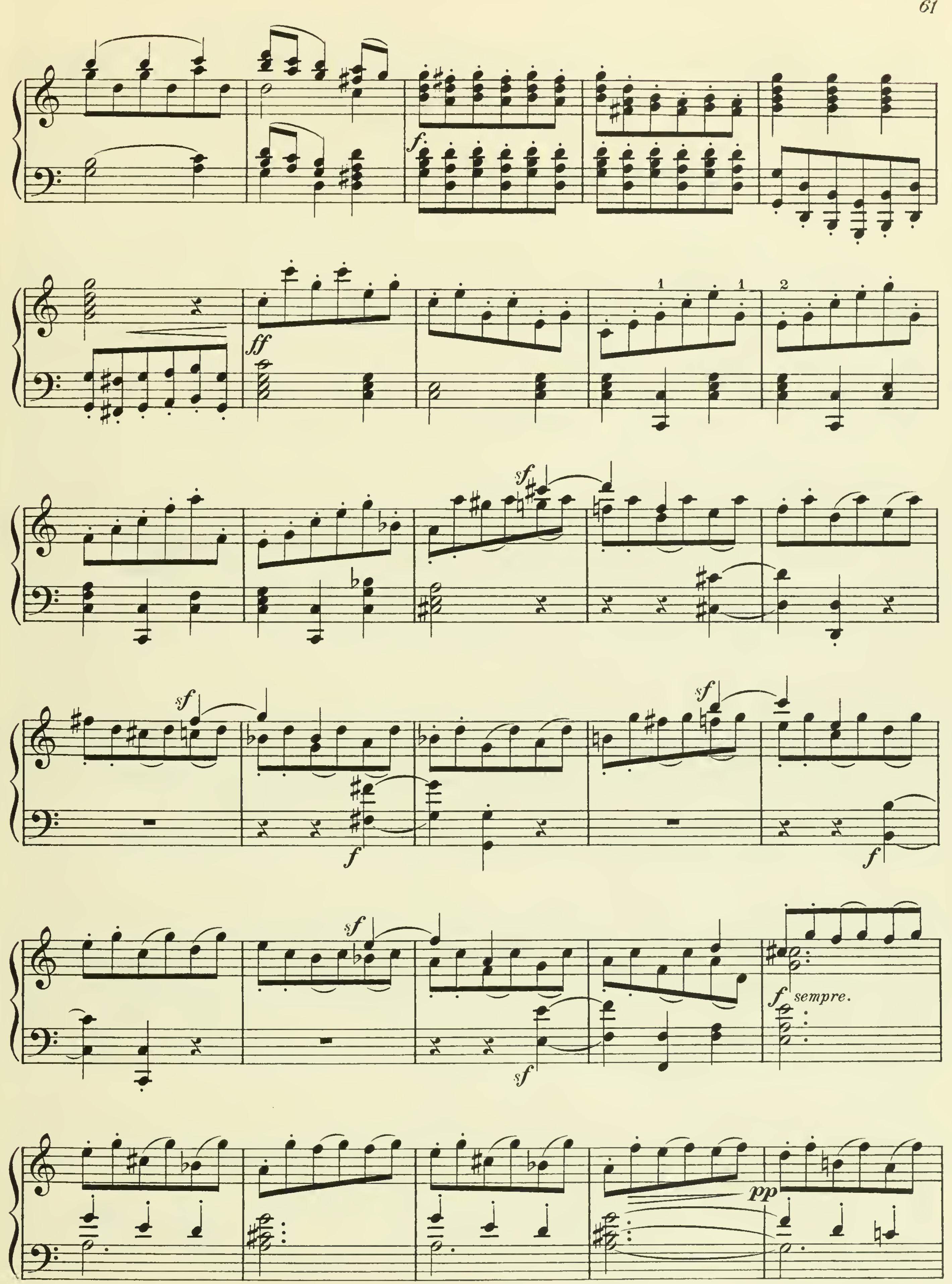
(E)— **AIR VIF.** (partition française.)
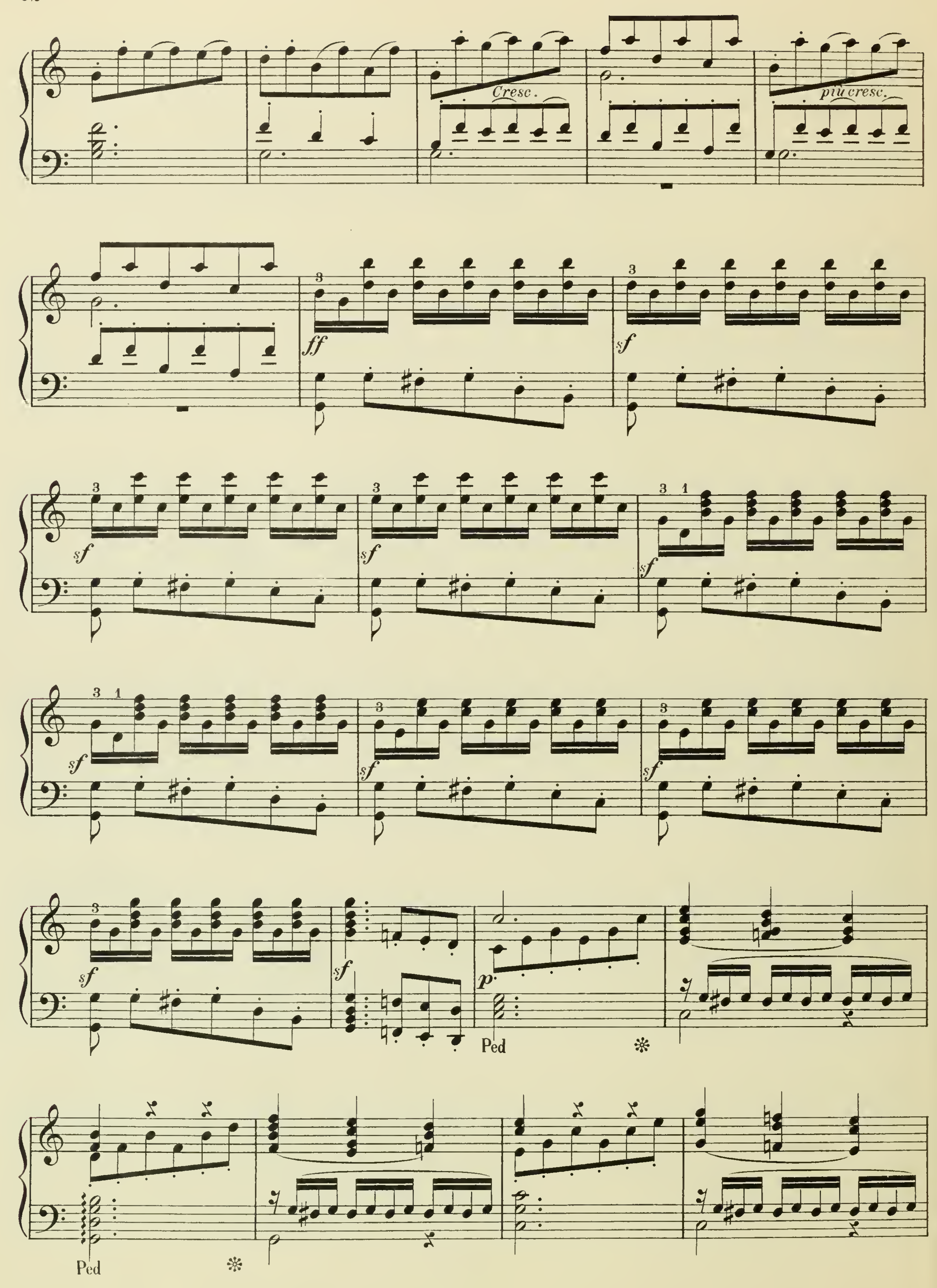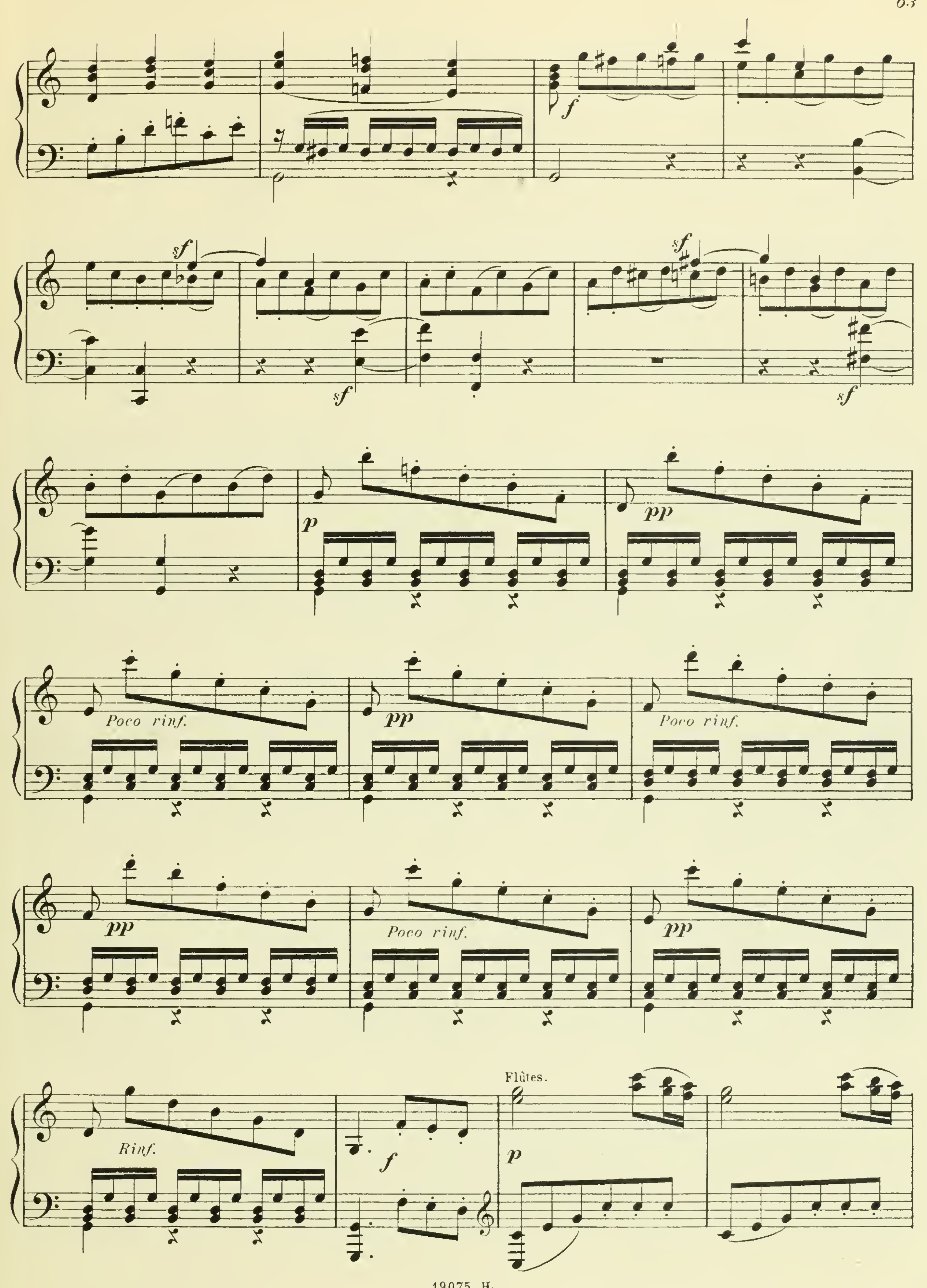




sf
sf
p
Ped.
Ped.
f
p
pp
Poco rinf.
pp
Poco rinf.
pp
Poco rinf.
pp


Poco rinf.
ten.
Flûtes.
p Dolce assai.
ff
sf
sf
sf
p Dolce assai.
ff
sf
sf
sf
p Dolce assai.

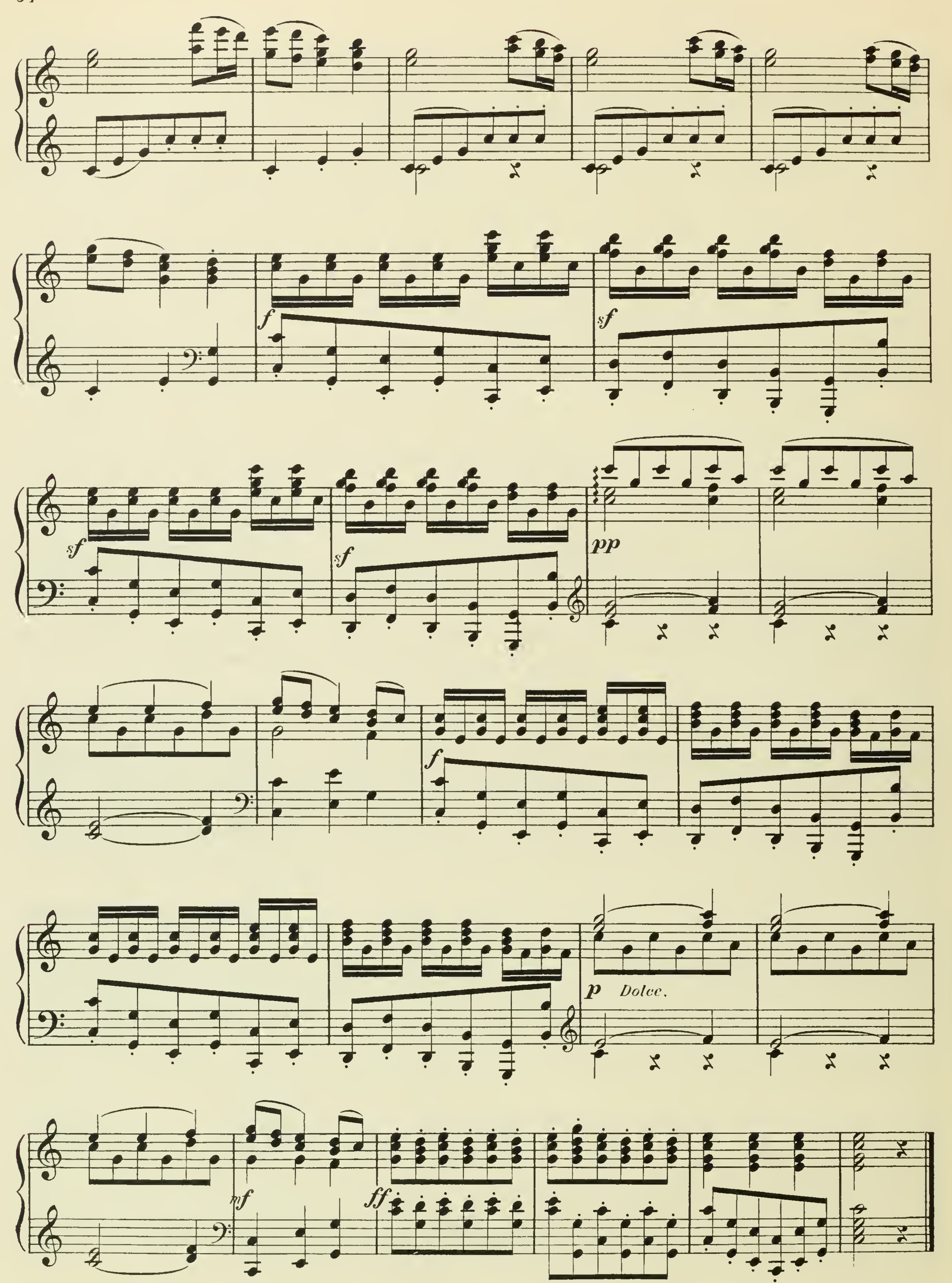


f
ff
sf
sf
f
sf
f
sf
sf
f sempre.
pp


Cresc.
più cresc.
Ped
Ped
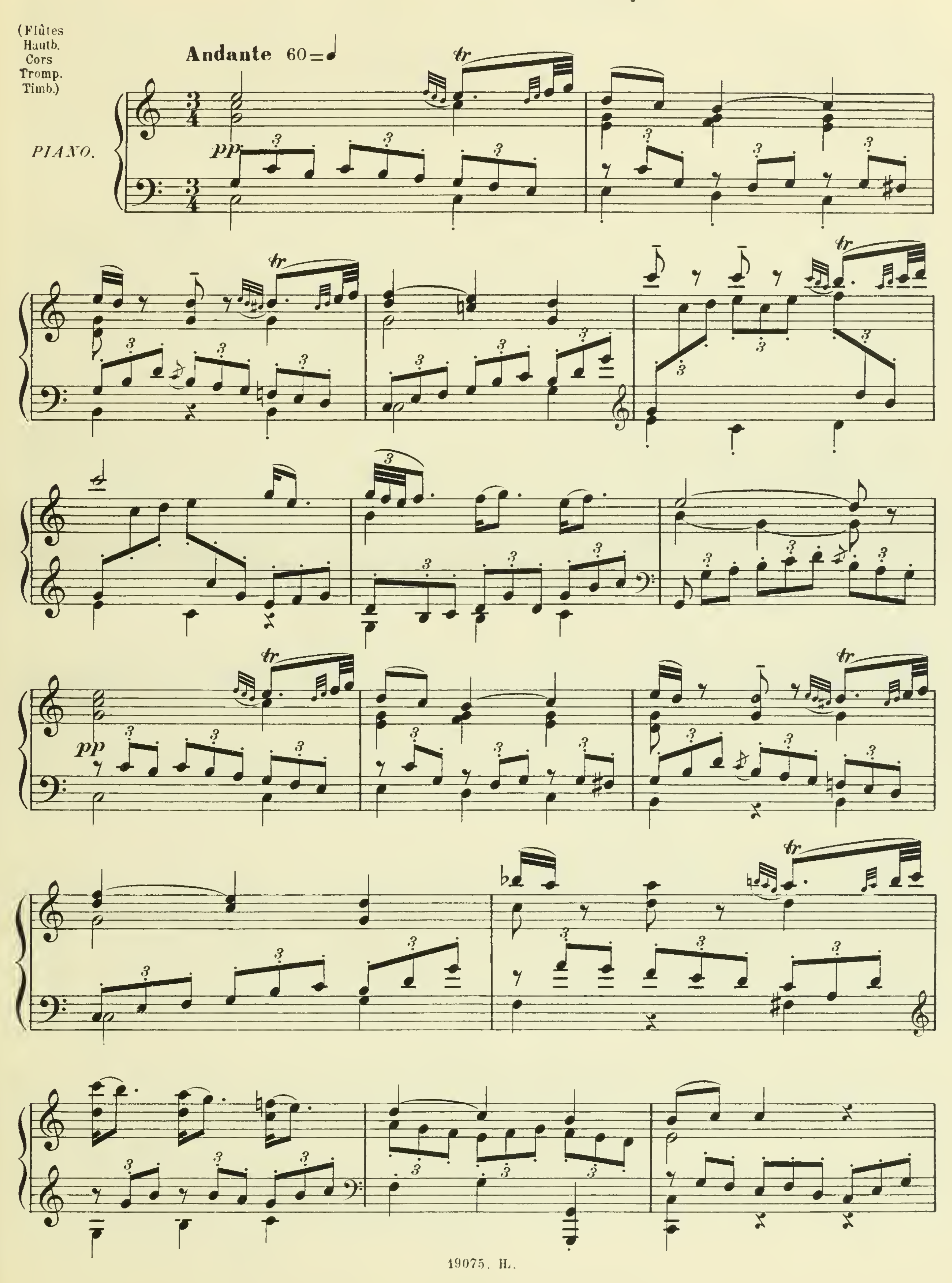


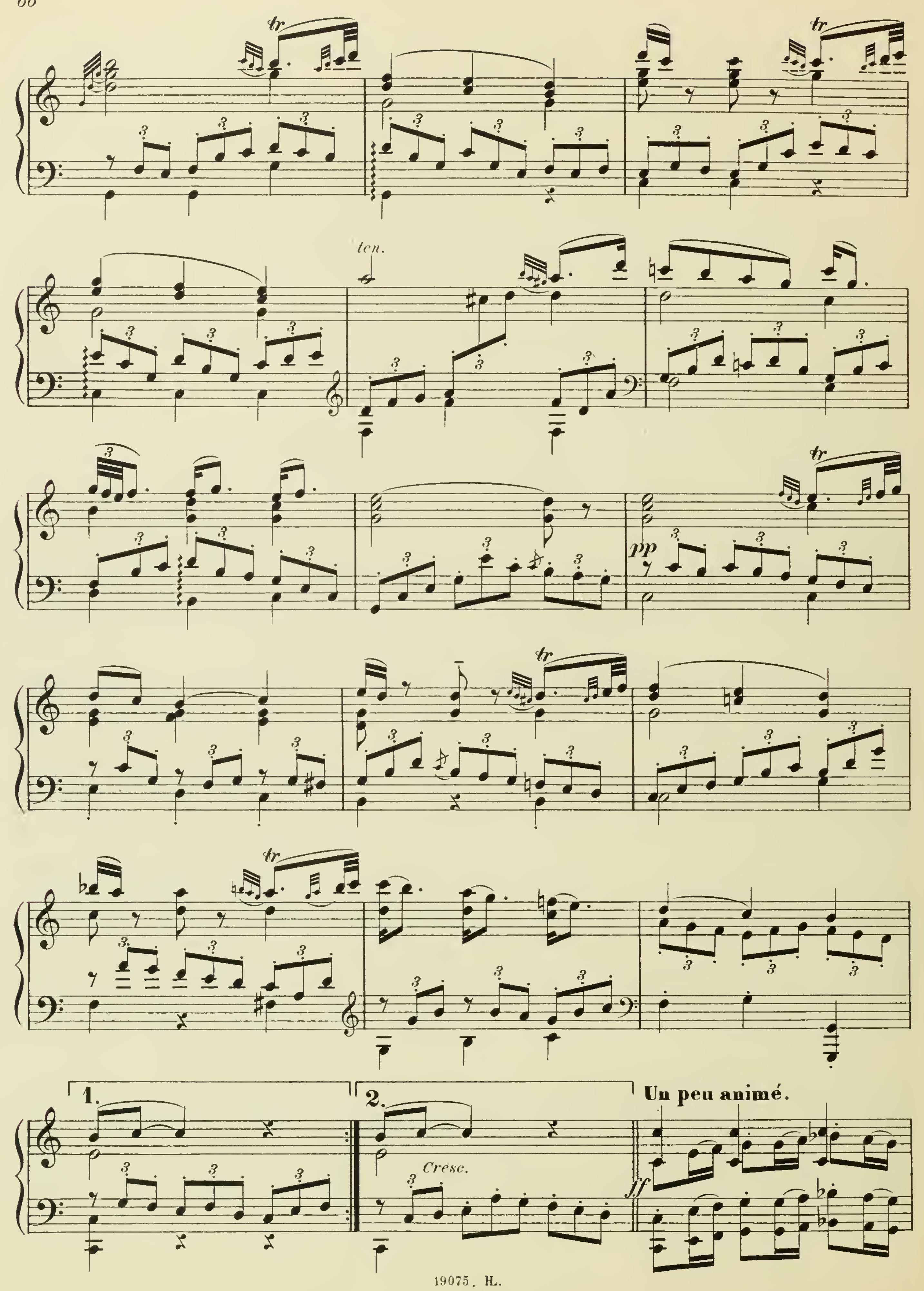
sf
sf
sf
sf
p
pp
Poco rinf.
pp
Poco rinf.
pp
Poco rinf.
pp
Rinf.
f
Flûtes.
p

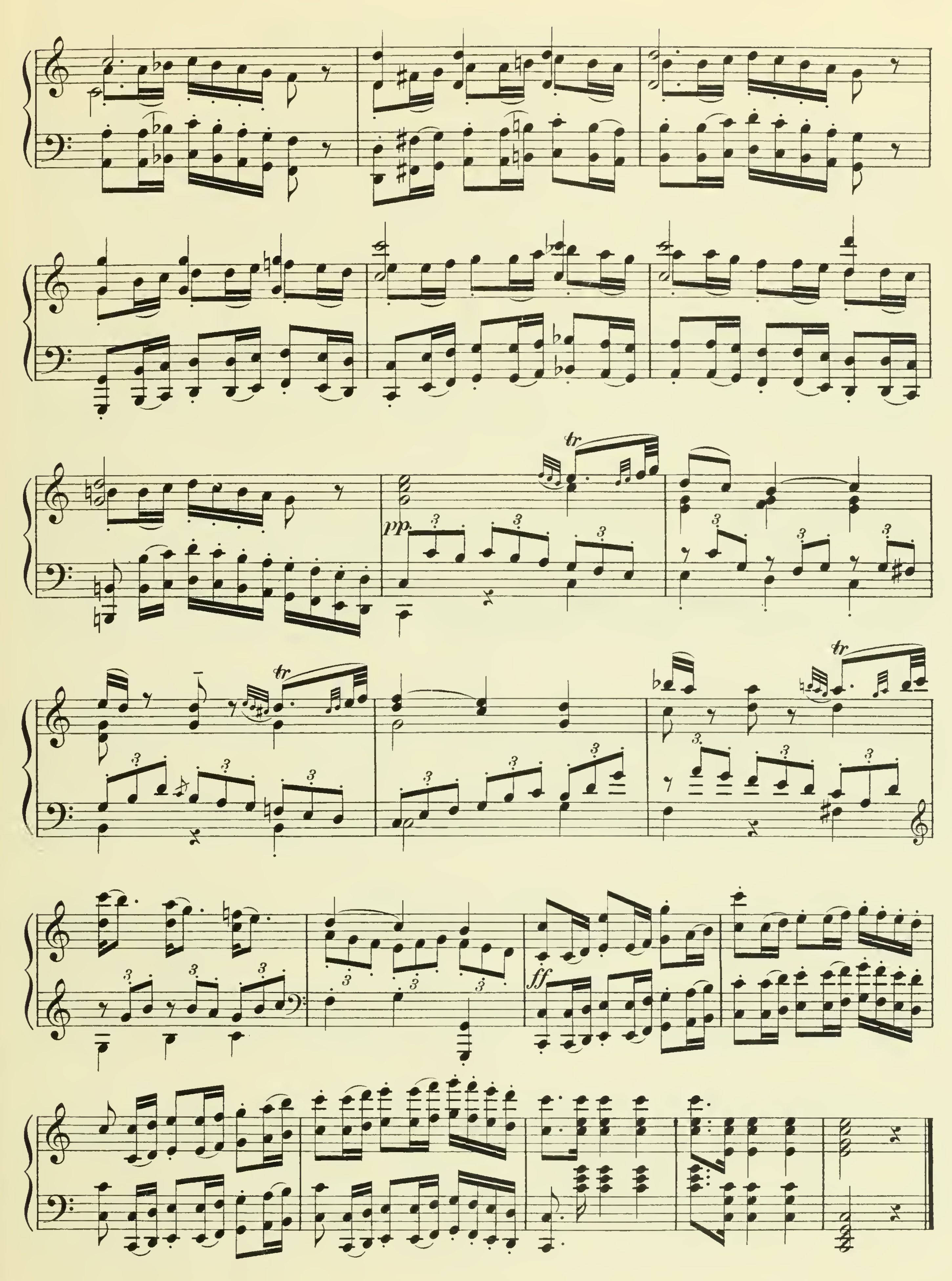


f
sf
sf
sf
pp
f
p Dolce.
mf
ff

(F) — **MENUET LENT.** (partition française.)

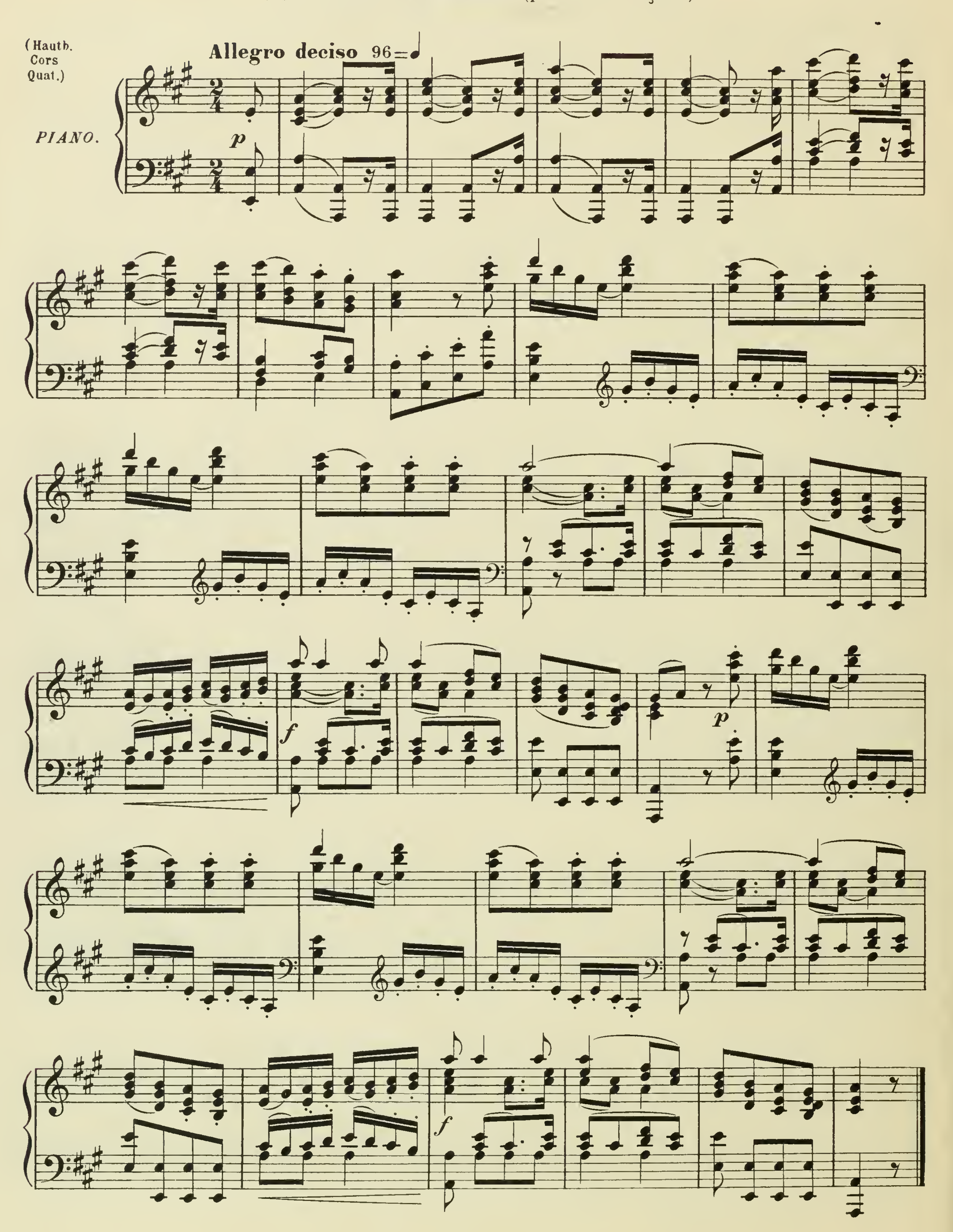



tr
ten.
pp
1.
2.
Cresc.
Un peu animé.
ff

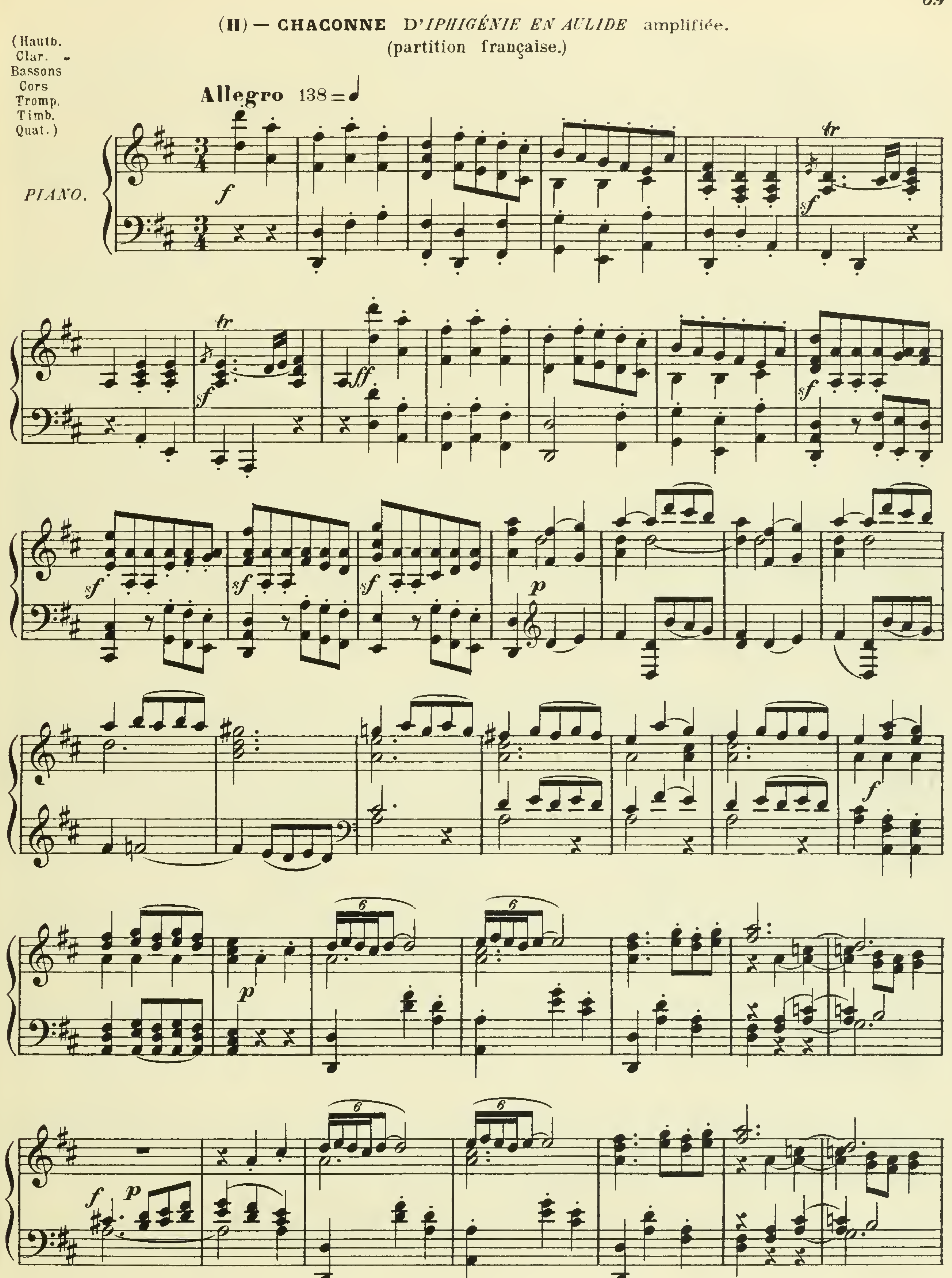


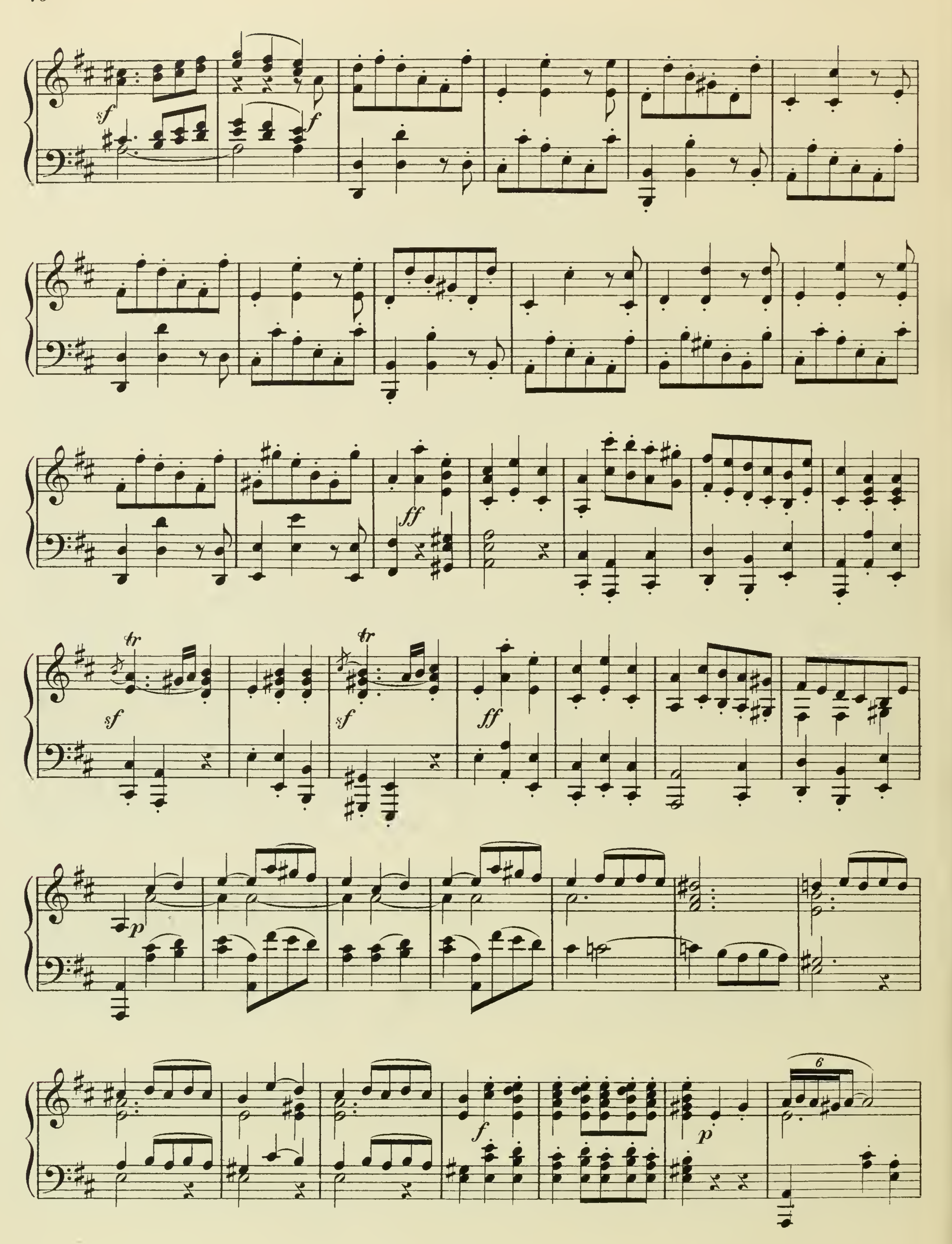
pp
tr
ff

(G) — **DANSE D'ENSEMBLE.** (partition française.)

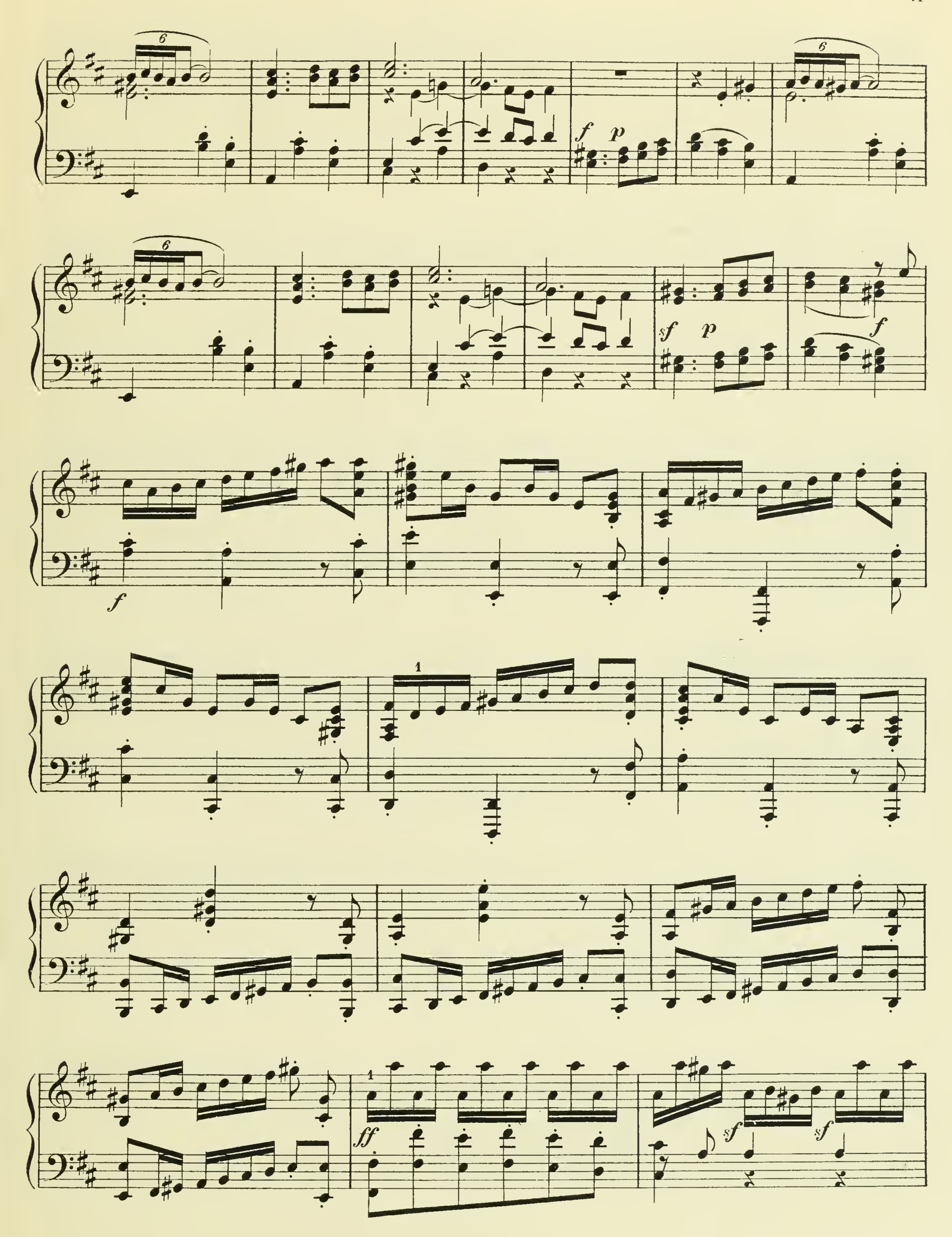


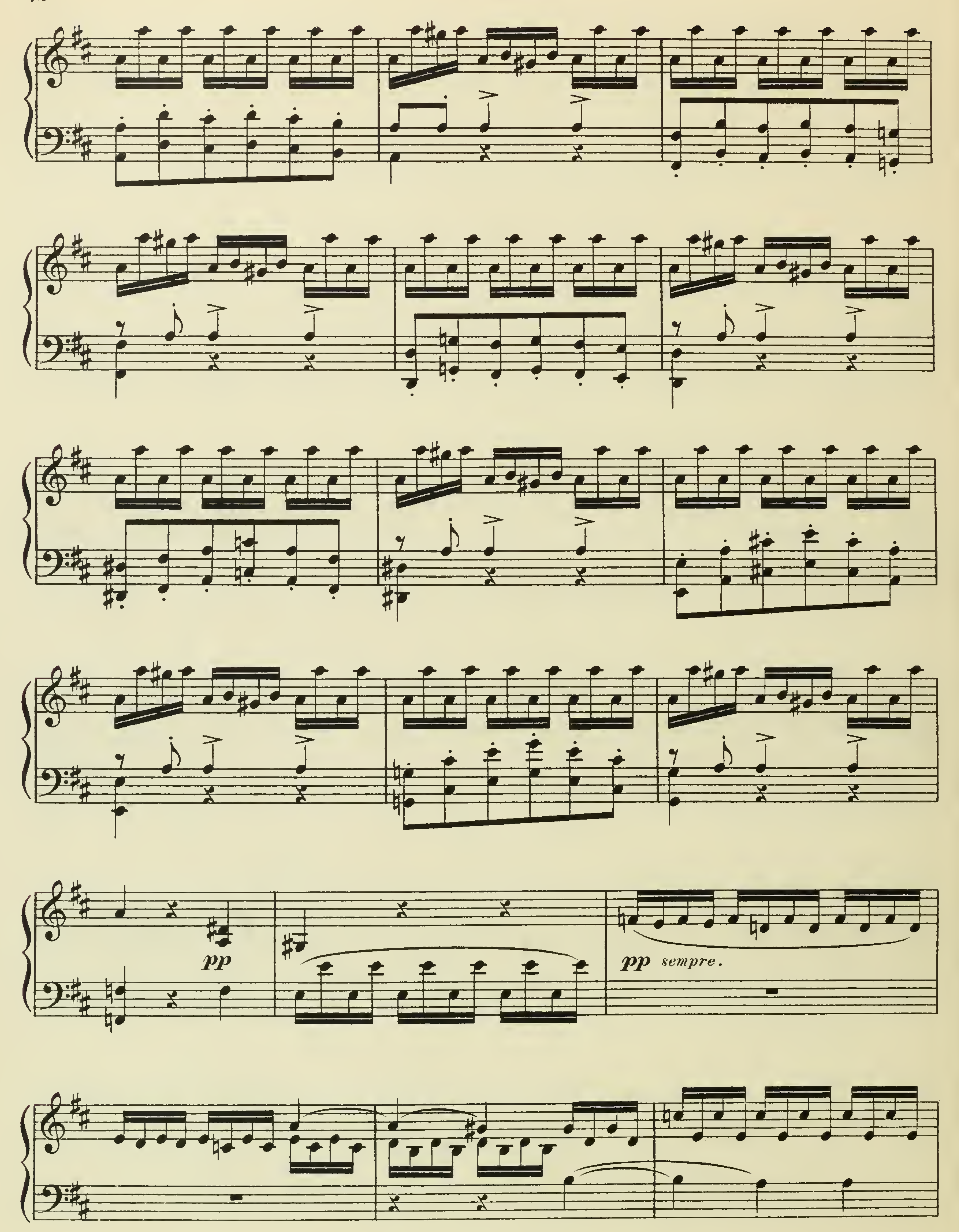
(H) — CHACONNE D'*IPHIGÉNIE EN AULIDE* amplifiée.
(partition française.)
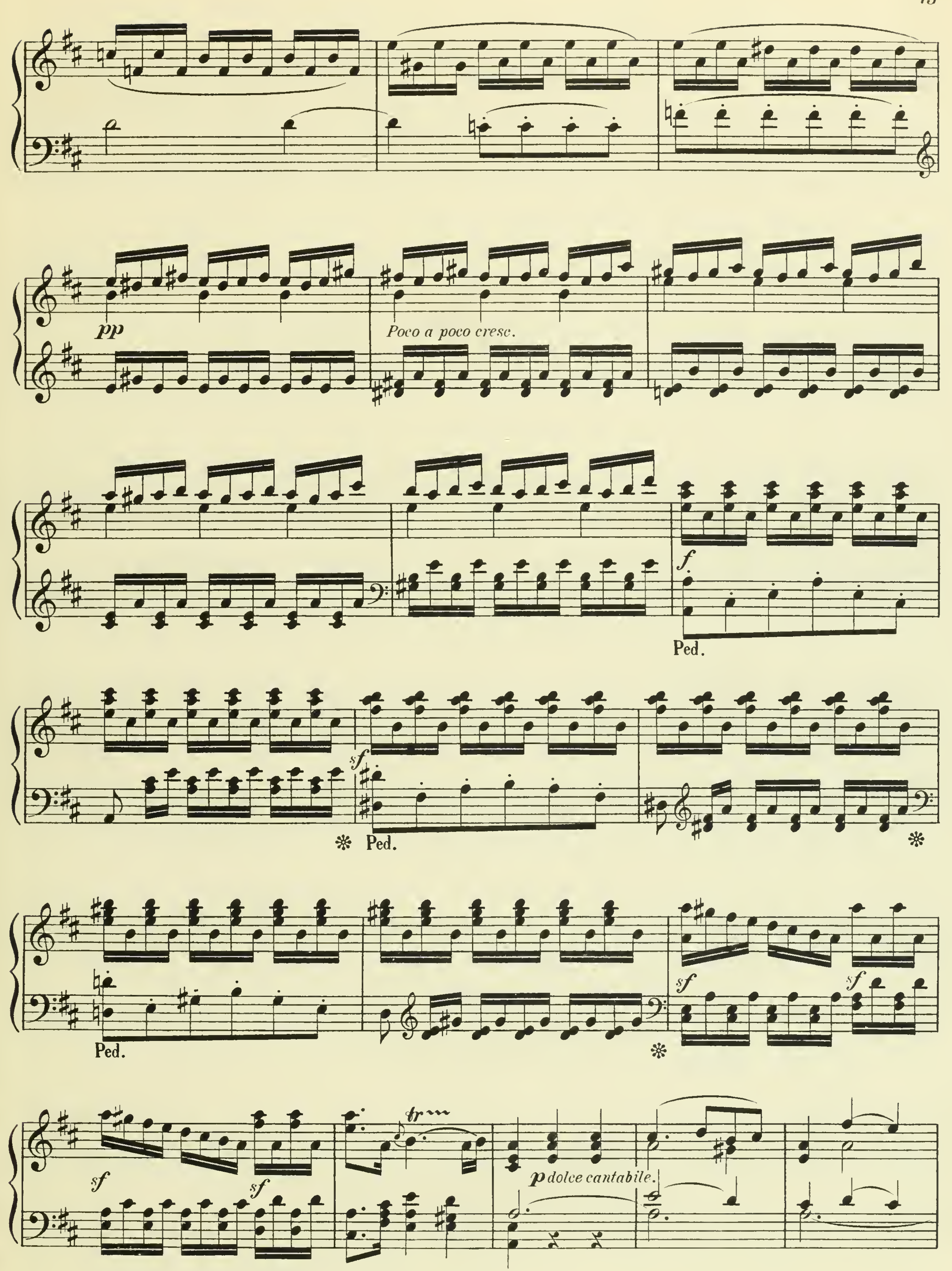




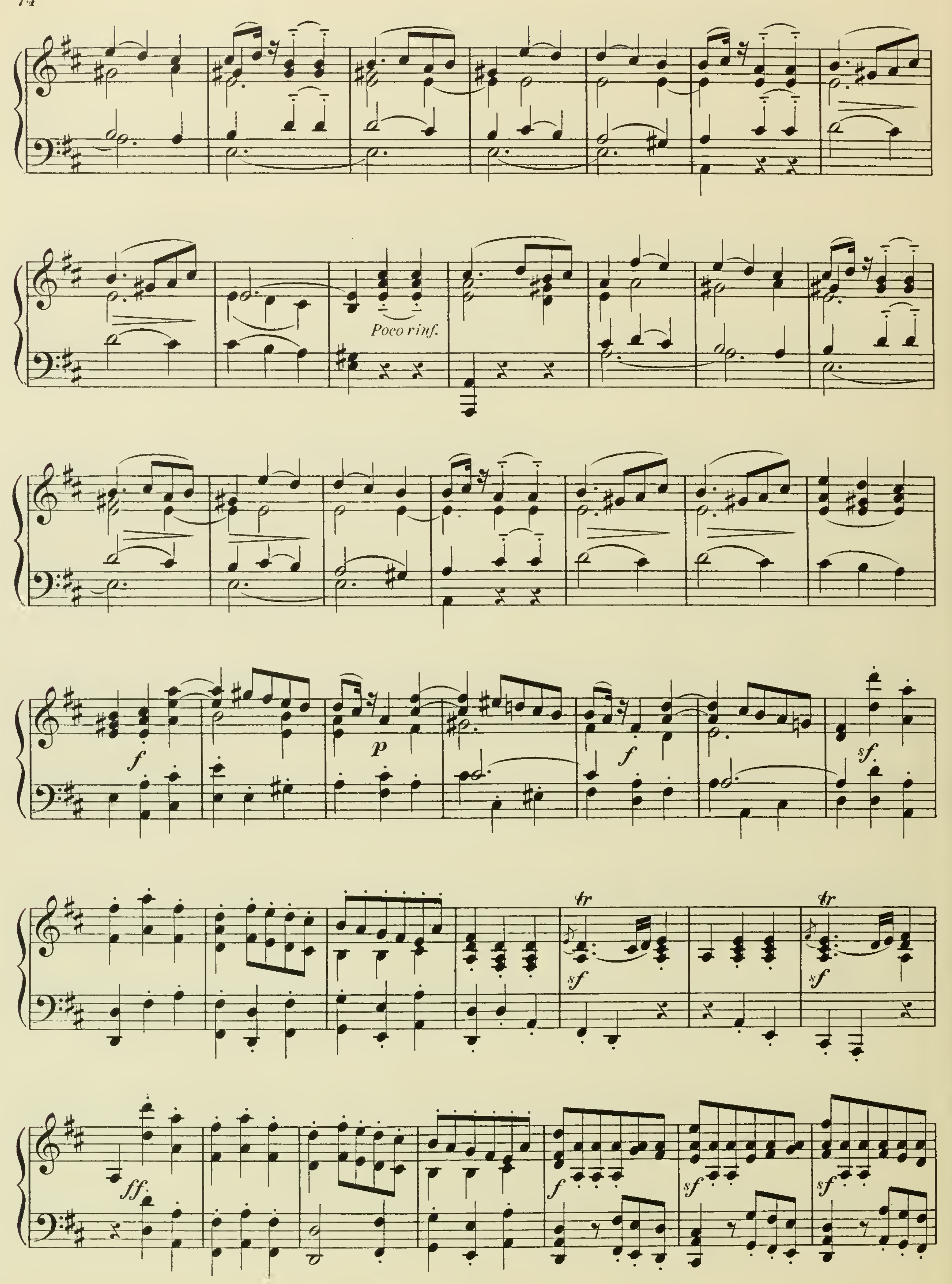
sf
f
ff
tr
sf
tr
sf
ff
p
6
f
p


6
f
p
sf
ff
1
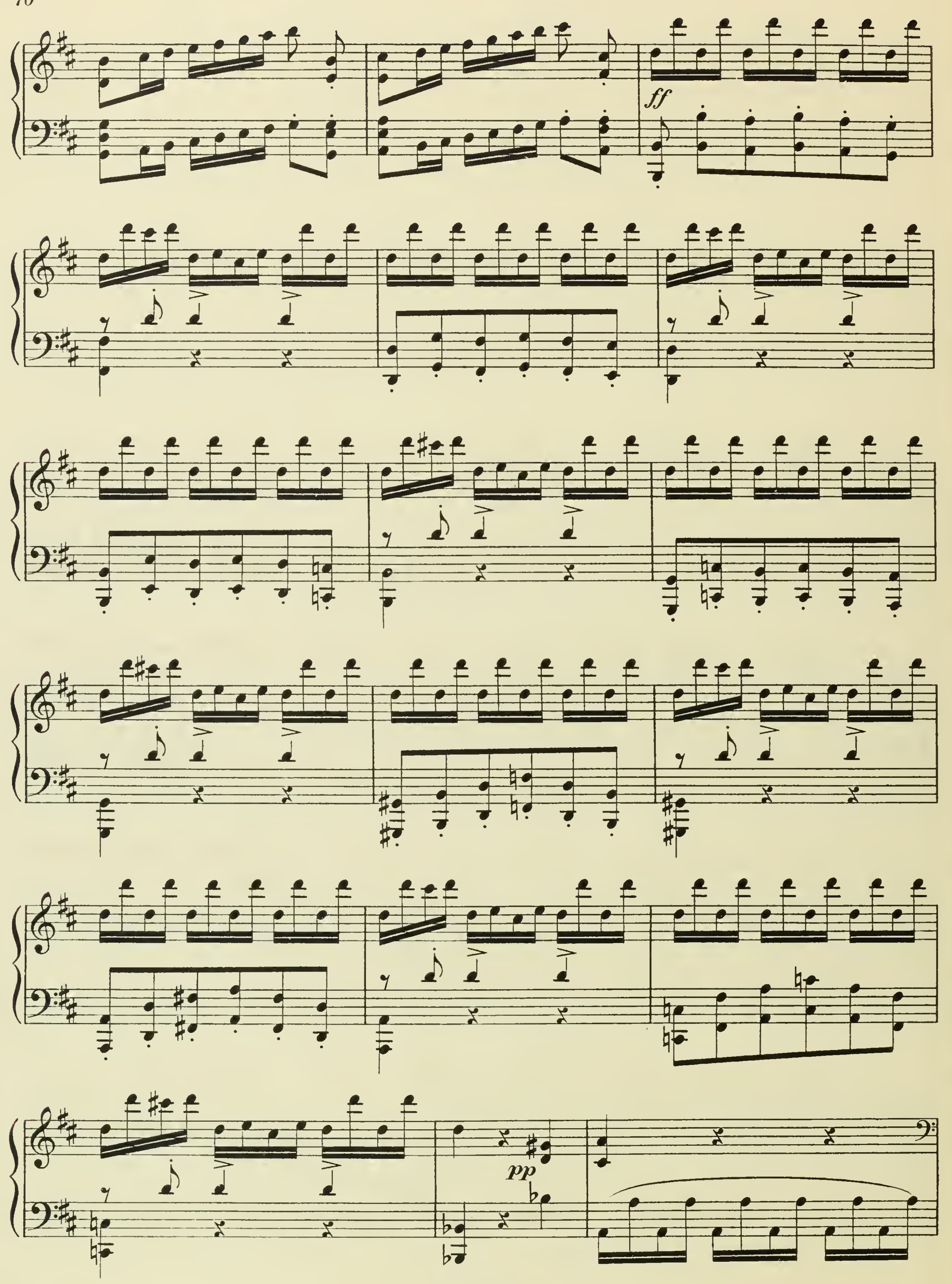

pp
pp sempre.

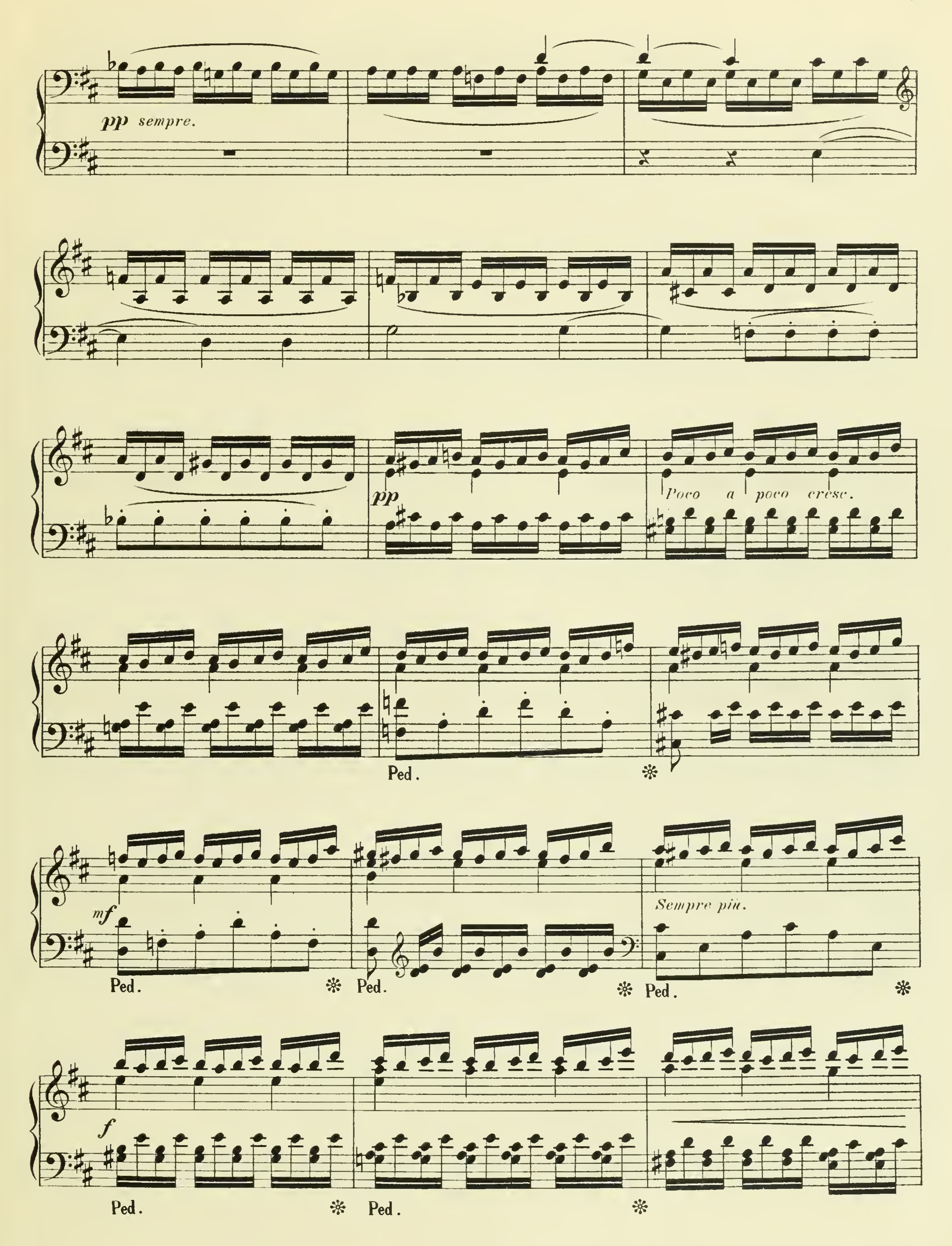


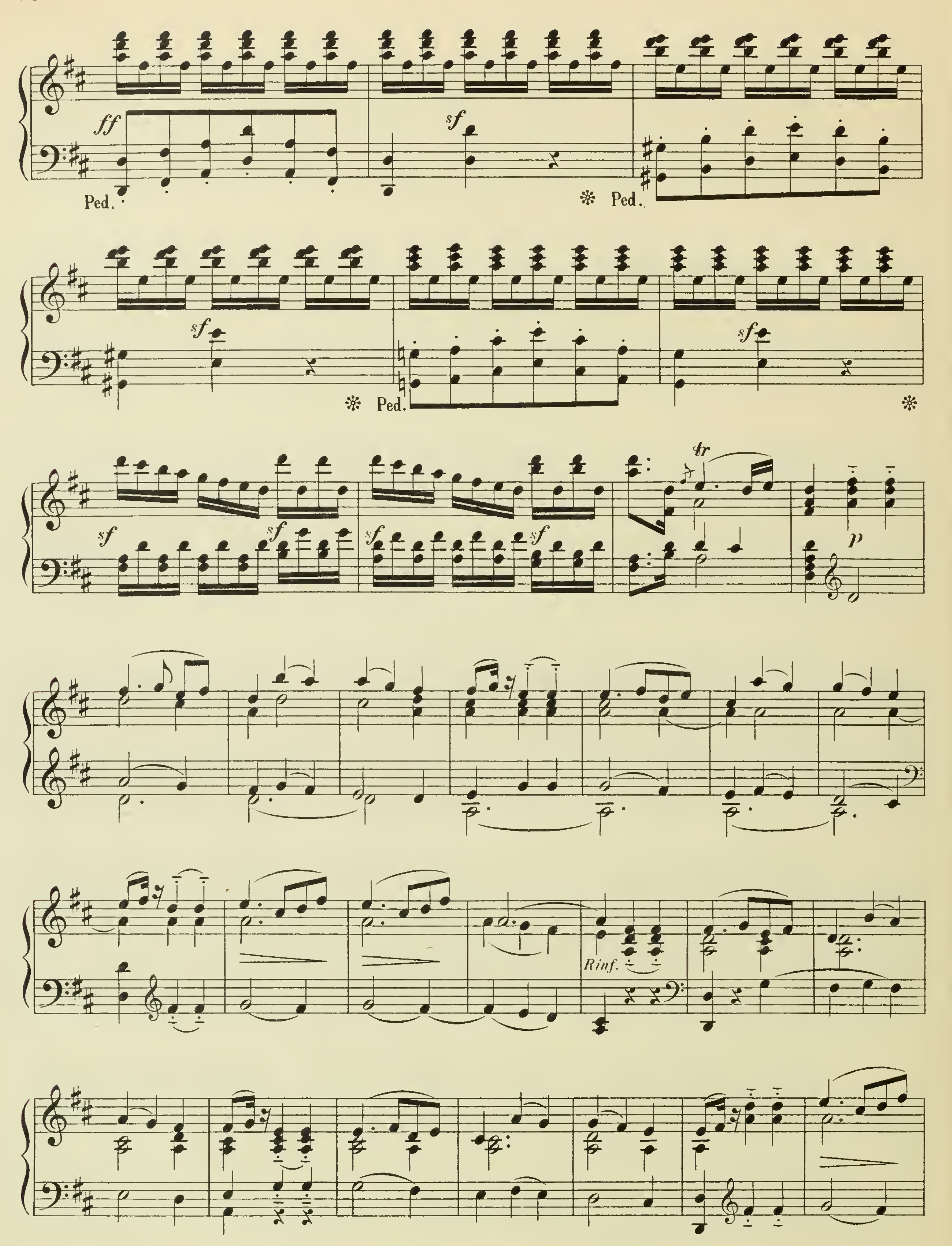
pp
Poco a poco cresc.
f
Ped.
sf
Ped.
Ped.
sf
sf
sf
sf
tr
p dolce cantabile.
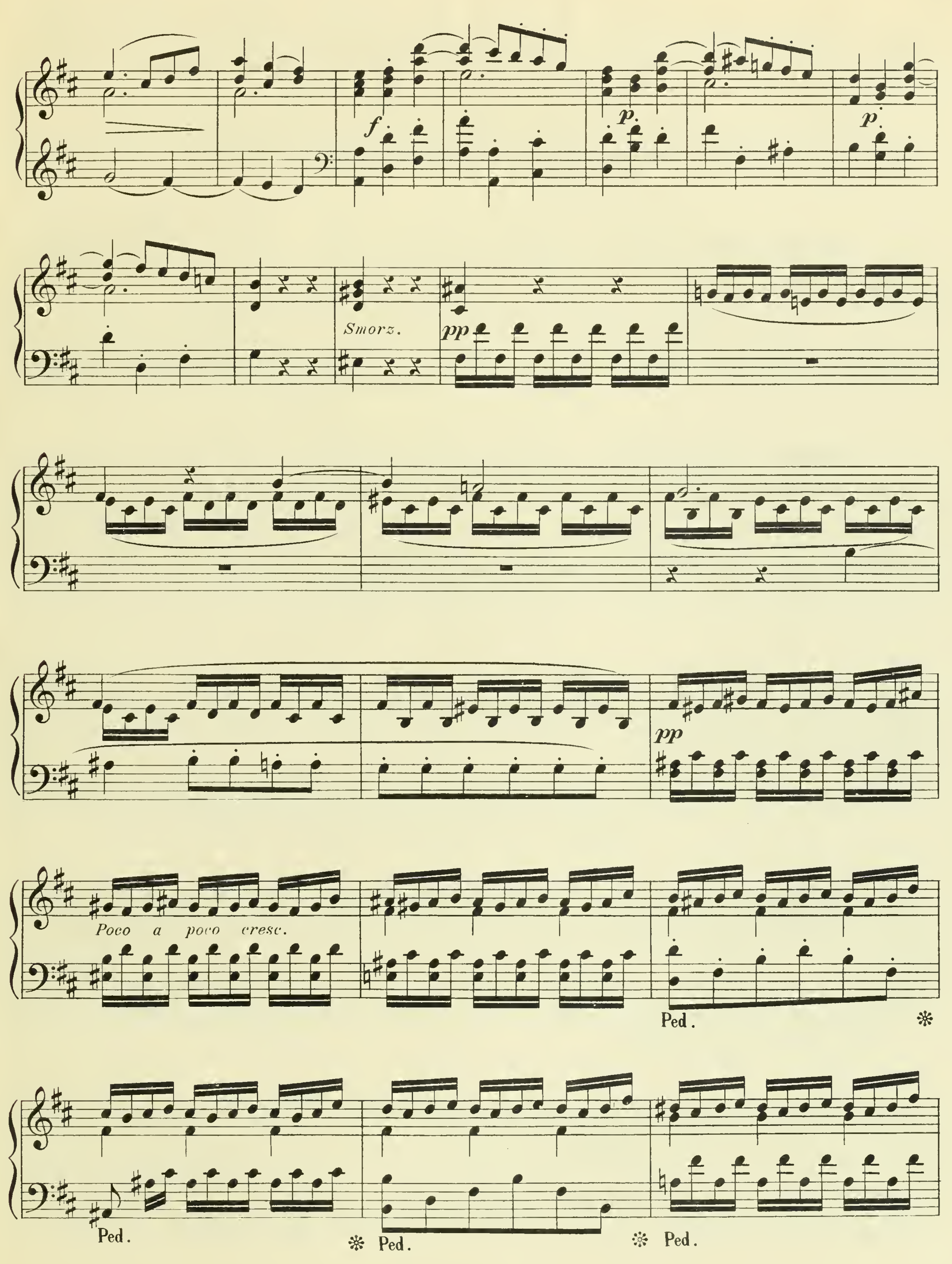

Poco rinf.
f
p
f
sf
tr
sf
tr
sf
ff
f
sf
sf
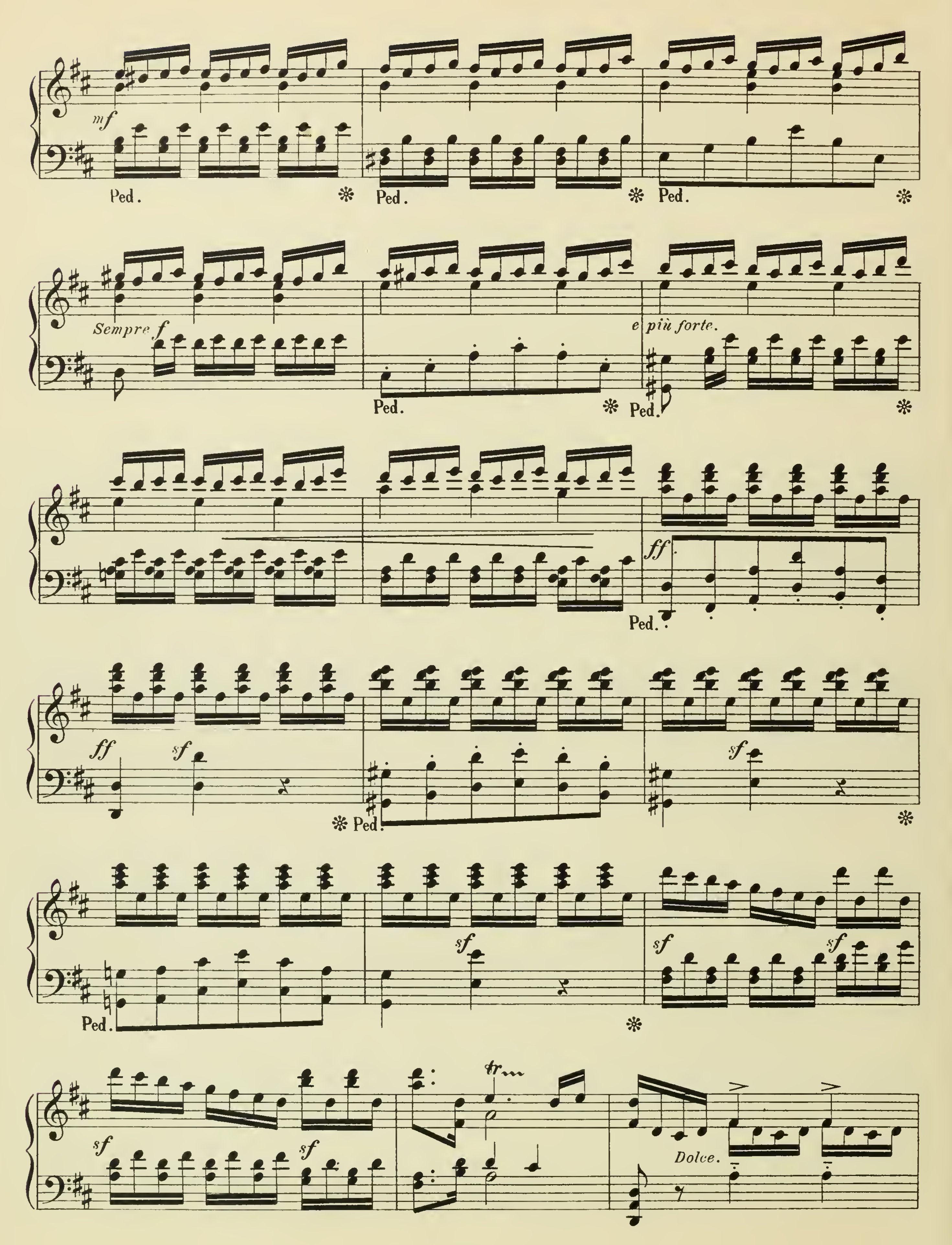



ff
pp
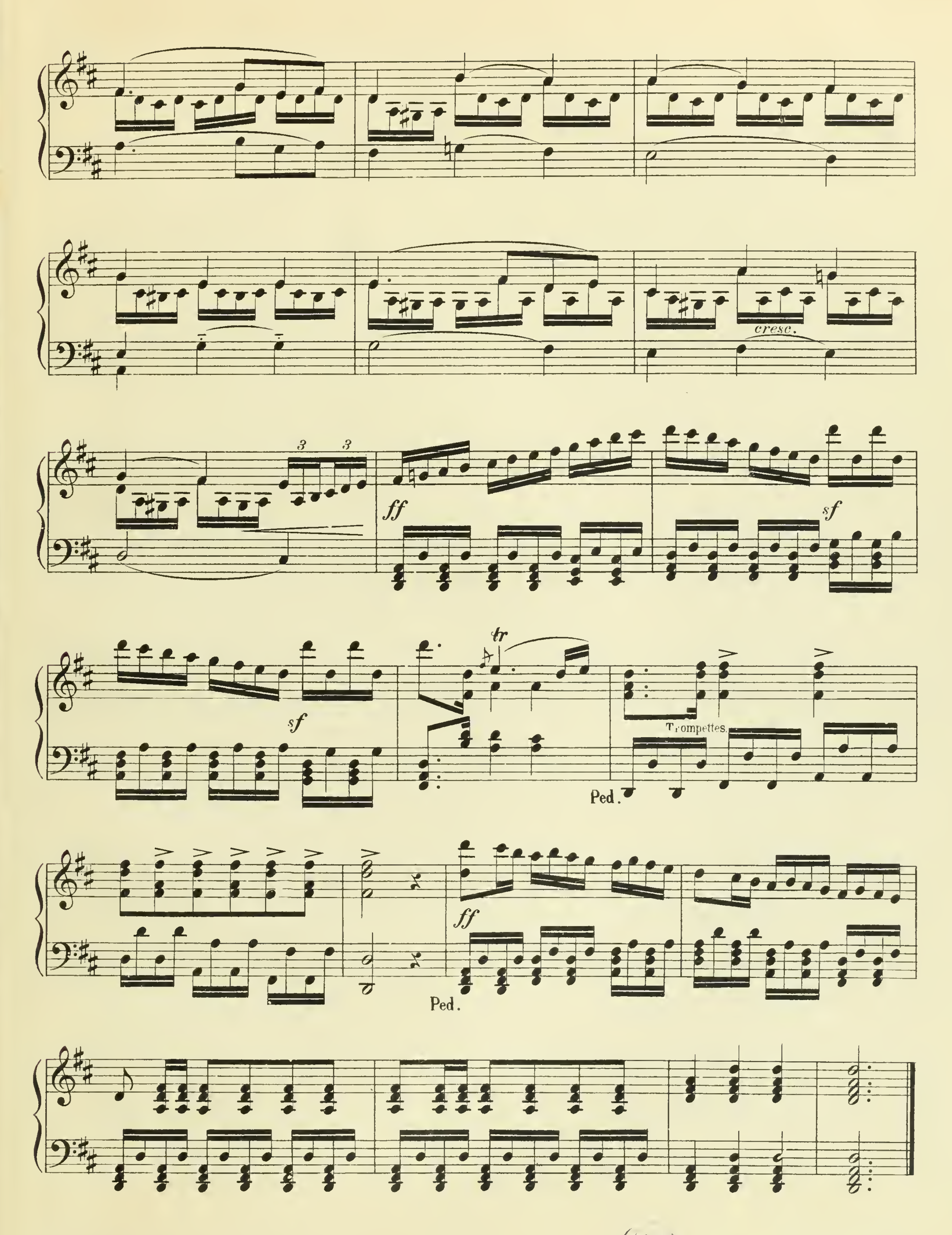

pp sempre.
pp
Poco a poco cresc.
Ped.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Sempre più.
f
Ped.
Ped.


ff
sf
Ped.
Ped.
sf
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
tr
p
Rinf.



f
p.
p.
Smorz.
pp
pp
Poco a poco cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


mf
Ped.
Ped.
Ped.
Sempre f
e più forte.
Ped.
Ped.
ff
Ped.
ff
sf
Ped.
sf
Ped.
sf
sf
sf
sf
sf
tr
Dolce.


cresc.
ff
sf
sf
tr
Trompettes.
Ped.
ff
Ped.